

# herejía y belleza

*Revista de Estudios Culturales sobre el Movimiento Gótico*

**Número 1. Enero 2013**



herejía y belleza

Edita:Asociación Cultural Mentenebre - Apdo. 24072 - 28080 Madrid

Depósito legal: M-40448-2012

ISSN: 2255-193X

Impreso en España

Impreso y encuadernado en Huella Digital S.L.

Portada: Visioluxus, *Maenad* (2009)



Catálogo producido por:




www.mentenebre.com

En edición conjunta con:




www.besarilia.com

Con la colaboración de:







Con el patrocinio de la Secretaría de Estado de Cultura:







Observatorio de la
Lectura y el Libro

# Índice

# CONGRESO SOBRE ARTE, LITERATURA Y CULTURA GÓTICA URBANA



# Presentación

La idea de editar una publicación de carácter académico relacionada con la Cultura Gótica y sus referentes surge de la necesidad de dar un soporte académico a este movimiento de carácter urbano y *underground* considerado habitualmente como una tribu urbana más, carente de sustrato cultural alguno. Pero el hecho de haber estado involucrado en el movimiento desde 1990, primero con Maldoror, después con Mentenebre, me ha hecho reflexionar sobre lo mucho que he aprendido en su seno, sobre música, arte, literatura, cine…

Podría resultar paradójico mencionar que mi primera formación universitaria fue una carrera de ciencias, pero es que fue, después y por todo lo que había descubierto dentro del Movimiento Gótico, cuando me decidí a estudiar Historia del Arte y continuar con los estudios de doctorado. Esta vocación tardía y el alto respeto que tengo por el mundo académico me abocaban a tratar de darle ese carácter universitario, en la medida de mis posibilidades, al movimiento.

El hecho de haber empezado a participar en la **Semana Gótica de Madrid** desde 2010 y la fructífera relación con su Directora, Marjorie Eljach, han culminado en la organización del **I Congreso sobre Arte, Literatura y Cultura Gótica urbana**, celebrado el pasado mes de octubre en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Esta fue la ocasión de reunir toda esta serie de textos académicos, de ponentes y de comunicantes, además de otros artículos que por razones de tiempo no pudieron ser incluidos en el programa, los cuales son los que conforman la revista que tienes en tus manos.

Además, esta publicación implica la creación de una red de académicos que están estudiando los temas relacionados con la Cultura Gótica y van a participar con sus aportaciones en el blog de la revista: www.herejiaybelleza.com, al que te invitamos a que sigas.

Esta es una de las primeras iniciativas académicas a nivel mundial que tratan de poner en valor el Movimiento Gótico desde la perspectiva académica y, sin lugar a dudas, la primera que tiene lugar en España. Esperamos que la publicación de estos textos sirva para poner un pequeño grano de arena en el camino del reconocimiento del Movimiento Gótico.

Quisiera terminar con palabras de agradecimiento a la Asociación Cultural Besarilia, quien, junto a Mentenebre, hemos organizado este congreso; a todos los ponentes, comunicantes y a los que han aportado otros artículos; al personal de la Gerencia y del Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM; a nuestro diseñador gráfico, a las ayudantes en la logística y a todos los asistentes al congreso.

***Pedro Ortega - Director***



# El lado oscuro de los Cuentos de los Hermanos Grimm

*Dr. Miguel Salmerón Infante*
*Profesor de Estética y Teoría de las Artes*
*Universidad Autónoma de Madrid*

## Resumen

**En 2012 alcanzamos el bicentenario de la primera edición de los *Kinder- und Hausmärchen* (KHM, *Cuentos de la infancia y del hogar*) de los Hermanos Grimm, producto de una labor etnográfica y fabuladora minuciosa y encomiable. Con motivo de ello nos proponemos llevar a cabo un análisis de *lo oscuro* (tal vez lo que empezando por lo sublime culmina en lo feo), en un limitado repertorio de estos Cuentos (los KHM4, 8, 15 y 50) sirviéndonos de las categorías ofrecidas por Sigmund Freud en su famoso artículo de 1919 "Das Umheimliche" (Lo siniestro).**

**En su artículo, Freud, sirviéndose entre otras fuentes del *Diccionario Alemán* de los propios Hermanos Grimm, apunta la contigüidad semántica de lo *heimlich*, lo acogedor, lo familiar, amable, íntimo y lo *umheimlich*, inhóspito, inhabitable, ajeno, siniestro. Los cuentos de los Grimm: acopio del acervo tradicional, y sismógrafo de fantasías, son *heimlich* y *umheimlich* a la vez.**

No es fácil encontrar biografías que encarnen figuras más respetables que las de los hermanos Grimm. Jacob, el jurista, el mitólogo, el etnógrafo, Wilhelm, el fabulador, el compilador de leyendas, el poeta. Ambos lingüistas, para muchos los fundadores de la Germanística. Ambos profundamente patriotas, defensores de una constitución liberal para su país, hasta el punto de que fueron depurados de la Universidad de Göttingen por ello, ambos próceres de la unidad nacional. Por otra parte, su trabajo meticuloso, infatigable y en equipo también proyecta de ellos una imagen llena de motivos para convertirlos en modelo de identificación de cualquier intelectual que se precie o aspire a preciarse. Hermann Grimm, hijo de Wilhelm, escribió unos recuerdos acerca de su tío

*Gustave Doré*
*Ilustración para el cuento de Caperucita Roja*
*(1883)*

y de su padre que bien podrían constituir por sí mismos una auténtica hagiografía: responsables, políticamente comprometidos, religiosos…

Los *Cuentos de la infancia y del hogar* de los Grimm, cuya primera publicación data de 1812, y cuya edición definitiva está fechada en 1859, han de entenderse como una de las partes de un gran proyecto vital en el que se incluye el grueso de su obra. En ese proyecto se encuadran *Las leyendas alemanas* (1816-1818), Las *Deutsche Rechtsalterthümer* (las Formas antiguas del Derecho Alemán publicadas en 1828), *La gramática alemana* (1819-1837), *La mitología alemana* (1835) y el *Diccionario alemán* (cuyo primer volumen data de 1854, y fue culminado, muy posteriormente a la muerte de los Grimm, en 1960). Para describir este proyecto son muy significativas estas palabras: "aspiraban a reunir todo aquello que fuera símbolo del espíritu alemán"[1].

Sin embargo, a nadie se le oculta que, en muy numerosas ocasiones, los cuentos narran acciones no especialmente ejemplares y describen personajes no especialmente admirables. Vamos a encarar ese asunto, ese lado oscuro de una realidad, *prima facie*, brillante. Puede ser que el pueblo, no necesariamente el alemán, sino cualquier pueblo y cualquiera de los sujetos que lo componen en relación con el sujeto colectivo, no sea tan sano, ni tan encomiable como quiere verse a sí mismo. Tal vez, para verse a sí mismo encomiable, ha de diferenciar despectivamente al *otro* y a *lo otro*, en la configuración ideal de su identidad[2]. Probablemente no ignoraban esto los Grimm cuando en el prólogo a *Las leyendas alemanas*, diferenciaban la leyenda y el cuento, haciendo, eso sí, una distinción previa de ambos con respecto a la historia. Parafraseando a Aristóteles podríamos decir que la historia es lo que pasó y el cuento y la leyenda lo que puede pasar[3]. E incluso cuento y leyenda discurren en un ámbito de lo que puede pasar, de lo posible, exclusivamente sostenido por lo ficticio, pues tanto en leyenda como en cuento se mezcla lo verosímil e inverosímil. Por otra parte, cuento y leyenda tienen destinatarios diferentes. Mientras que el pueblo cree (y ha de creer) en la verdad de las leyendas, los niños creen en la verdad de los cuentos. La leyenda es una ficción ejemplar y necesaria, el cuento es una ficción, libre[4] y ¿necesaria?

1. Grimm, Hermann, "Los hermanos Grimm" en Grimm, Jacob y Wilhelm, Cuentos de niños y del hogar, Introducción Hermann Grimm, Traducción de María Antonia Seijo Castroviejo, Madrid, Anaya, 1985, p. 17 [Todas las traducciones que aparecen en este artículo proceden de esta versión].
2. Claro ejemplo es el KHM110, Der Jude im Dorn (El judío en el espino), en el que durante un proceso legal, para defenderse un judío dice que dio al protagonista una bolsa de oro desinteresadamente, el juez repone, que así (desinteresadamente) no actúa nunca un judío. Es decir, sin atenerse a hecho alguno, el representante de la justicia toma como fundamento de derecho de su dictamen un prejuicio racial.
3. Muy específicamente en *Poética*, Capítulo IX, 1451a-1451b.
4. Brüder Grimm (Hg.), *Deutsche Sagen*, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1994, pp. 11-12.

Incluso retrotraigamos, un punto la pregunta: el cuento es una ficción ¿libre?, ¿necesaria? Desde luego no es necesaria en cuanto conveniente ejemplaridad para mantener al pueblo saludable tal y como proponen los Grimm con su referencia a la leyenda. Por otra parte en nuestro intento de semblanza de lo que es el cuento, coronado por dos preguntas parece haber una *contradictio in terminis*: ¿no es lo necesario lo sometido a un determinismo y libre lo que se sustrae a la determinación? En ese caso también cabría una reformulación de la presencia de lo libre en los *Cuentos* de los Grimm y en el cuento en general. En el cuento hay un libre vuelo de la fantasía, pero ese vuelo está suscitado por una motivación, sobre la que recae la sospecha de determinismo tan pronto como empezamos a observar repeticiones y recurrencias en su estructura, repeticiones y recurrencias tan tenaces que más allá de lo transnacional son, incluso, transculturales. Eso justifica estudios de estas estructuras tan detallados y reveladores como los de Vladimir Propp, quien creía que podría al modo de su admirado Goethe hacer una morfología del cuento como aquél la había delineado con las plantas y los animales[5].

Y ¿qué es lo necesario en el cuento si, precisamente y en contra de la lectura superficial que se hiciera de él, su ejemplaridad no lo es? Entendemos que lo necesario en el cuento es su no ejemplaridad. Esa no ejemplaridad tendría dos modalidades. La primera sería (y antes aludimos a ella) la ejemplaridad malsana, vejatoria y cruel, esa que diferencia lo propio de lo ajeno, lo idéntico de lo distinto. La segunda sería la no ejemplaridad en sí, esa que muestra la truculencia y lo violento sirviéndose de su presentación oblicua y velada al ser portada por el malvado, o el antagonista del relato.

¿Y esa no ejemplaridad, que función tiene? Diferenciadora y catártica. Diferenciadora, porque distingue al bueno del malo, en el fondo al propio y al ajeno. Catártica, porque permite exteriorizar la madrastra, la bruja o el enano malvado, saltarín o no, que hay dentro de nosotros.

En 1919, Sigmund Freud publica un opúsculo que, teniendo como base de análisis o banco de pruebas el cuento "El hombre de la arena" de E.T.A. Hoffmann, se ha convertido en un clásico de la reflexión estética psicoanalítica, y en un punto de referencia inexcusable para abordar ese ámbito de *lo oscuro* que estamos tratando. Ese opúsculo recibió el título de "Das Umheimliche", y ha sido habitualmente traducido al español como "Lo siniestro".

El escrito de Freud comienza señalando que el psicoanálisis trata raras veces cuestiones estéticas. Y acto seguido afina notablemente, cuando dice que al tratarlas lo hace no atendiendo a lo bello, sino considerando

---

5. Propp creía incluso en encontrar el *protocuento*, como Goethe decía haber encontrado la *protoplanta*. Cf. Propp, Vladimir, Morfología del cuento, Tres Cantos, Akal, 2009, p. 121.

a la estética "ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad"[6]. Acto seguido, se considera uno de los sentimientos habitualmente descuidados y/o ignorados por la estética, lo siniestro. Sentimiento que, sin embargo, sí tiene un valor apreciable como objeto de estudio para el psicoanálisis, que ha de ir su núcleo y discernir "en lo angustioso, algo que además es *siniestro*"[7].

Para iniciar su estudio, Freud se sirve de la lexicografía. Al fin y al cabo el diccionario es el poso histórico del uso de la lengua, y el uso de la lengua está íntimamente relacionado con el sentir de sus hablantes. De su primera aproximación al diccionario, Freud registra que "umheimlich" es el antónimo de "heimlich" y de "heimisch" (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), lo cual llevaría a concluir que lo siniestro causa espanto, "porque no es conocido o familiar"[8].

Sin embargo en el opúsculo freudiano, líneas arriba, ha aflorado una afirmación clave para acceder al núcleo de esa "angustia que, además, es siniestra". Lo siniestro es "lo espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás"[9]. En esta definición se ofrece los dos rasgos de lo siniestro: a) privación de lo conocido y familiar y b) remisión a un pretérito ancestral.

Por una parte, tal y como puede extraerse de los diccionarios, lo siniestro asusta por no ser conocido o familiar. Pero esa espantosa no familiaridad, se hace perceptible y notoria para el sujeto porque la familiaridad queda interrumpida o quebrada por la irrupción de aquello que, por inesperado, es siniestro. No se da lo *umheimlich*, si no se ha dado previamente lo *heimlich*. Lo siniestro es sentido si se produce como una privación de algo que anteriormente se poseía. Lo siniestro sólo alcanza a ser siniestro, sólo alcanza su ser, si da lugar a un desequilibrio de un *estado de cosas* previamente caracterizado por el equilibrio, el de la normalidad, el de la familiaridad.

Por otra parte, Freud mienta "un tiempo atrás", y nos remite a lo ancestral. Es decir, hay una suerte de familiaridad filogenética y una suerte de miedo que ha roto esta continuidad, en sucesivos estratos de la conciencia colectiva. Hay pues familiaridades ancestrales y formaciones de lo siniestro igualmente ancestrales, dicho de otro modo, miedos ancestrales.

No es por casualidad, pues que los Grimm llamaron a su compilación *Kinder- und Hausmärchen* (Cuentos de la infancia y el hogar). En ese

6. Freud, Sigmund, "Lo siniestro" (1919), en Hoffmann, E.T.A., *El hombre de arena. Precedido de lo siniestro por Sigmund Freud*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta Editor, 2001.
7. Ídem, p. 9.
8. Ídem, p. 12.
9. Ídem, p. 12.

rótulo quedan impresos los dos rasgos de lo siniestro (*das Umheimliche*) que operan en contradicción dialéctica con lo conocido (*das Heimliche*). A) El hogar es lo conscientemente familiar que queda interrumpido o amenazado por la irrupción de lo siniestro. B) La infancia es lo ancestral, lo que remite a "un tiempo atrás" y alude a lo pretérito ontogenético, la infancia de cada sujeto en particular, como a lo pretérito filogenético, el pasado de la comunidad, ya sea este el pasado del pueblo o de la propia especie.

Tampoco es por casualidad que una de las fuentes de las que se sirve Freud es el propio *Diccionario Alemán* (1854-1960) de los Hermanos Grimm. Freud reproduce fielmente, en el opúsculo que estamos tratando, la entrada "*heimlich*". En ella se distingue un itinerario marcadamente perceptible de "lo conocido" a "lo desconocido", el cual queda de manifiesto en la novena acepción.

> 9. El sentido de escondido, peligroso, oculto, que se expresa en la referencia precedente, se destaca aún más, de modo que HEIMLICH acaba por aceptar la significación que habitualmente tiene UMHEIMLICH: "Me siento a veces como un hombre que pasea por la noche y cree en fantasmas: todo rincón le parece *heimlich* (siniestro) y lúgubre. (Klinger, Teatro, III, 298)"[10].

A esto Freud apostilla que *heimlich* es una voz cuya acepción "evoluciona hacia la ambivalencia hasta que termina por coincidir con la de su antítesis *umheimlich*"[11].

El opúsculo de 1919, se centra acto seguido en el segundo aspecto de *lo siniestro, lo ancestral*. Aspecto este sin duda muy relevante para el psicoanálisis porque remite inevitablemente al *inconsciente*. En su primer acercamiento a la cuestión, Freud señala que uno de los más habituales motivos de espanto, esa angustia que es, además, siniestra, es que lo inanimado cobre vida[12]. Esa modalidad de lo siniestro aparece con la muñeca Olimpia (ente ambiguo, tal vez muñeca autómata, tal vez ser animado y humanizado). Olimpia es uno de los personajes del cuento de E.T.A. Hoffmann comentado específicamente en el artículo de Freud, "El hombre de la arena".

Sin embargo el núcleo siniestro del cuento es el propio arenero, ese hombre que estaba presente en las narraciones que le referían a Nataniel, el protagonista cuando era niño. Un hombre que venía a ver a los niños que no dormían, les arrojaba arena a los ojos, que los hacían saltar de sus órbitas y luego se los arrancaba[13].

10. Cit., en ídem, p. 18.
11. Ídem, p. 18.
12. Cf., ídem, p. 18.
13. Ídem, p. 19.

Freud asocia el miedo al arenero, que es miedo a perder la vista, al miedo edípico. Recordemos que Edipo tras su transgresión genital, por la que cohabita con su madre después de haber matado a su padre, se arranca los ojos. De ese modo queda ancestralmente ligado el miedo a quedar cegado con el miedo a la castración[14].

Con todo, lo que le interesa a Freud de la figura del arenero es la dimensión infantil del miedo que produce. De tal modo, lo que inmediatamente hace el patrón del psicoanálisis es ubicar también en lo infancia, la modalidad anteriormente mencionada de lo siniestro, la simbolizada por la muñeca Olimpia: que lo inanimado cobre vida[15].

Y, acto seguido, asistimos al magistral giro que imprime Freud a su argumentación. Los niños no distinguen en sus primeros años lo animado de lo inanimado y es frecuente que hablen con sus muñecos. De este modo, aquello que para el adulto es motivo de horror (*umheimlich*), que lo inanimado se anime, es para el niño algo deseable y acostumbrado (*heimlich*)[16]. Así, en este caso, "la fuente de lo siniestro no se encontraría en una angustia infantil, sino en un deseo"[17].

En unos parámetros análogos a los de la antropología evolucionista de Morgan y Tylor, Freud nos viene a decir que en el fondo del ser humano late una creencia animista. Filogenéticamente, en épocas primitivas, el ser humano fue animista, y ontogenética e individualmente, todo infante es animista. En su dimensión consciente lo siniestro procede de una irrupción de lo inesperado que quiebra lo familiar, acostumbrado y diurnamente propio. En su dimensión lo siniestro procede de lo familiar (la creencia animista que todos tenemos) reprimido[18].

Como hombres civilizados asumimos una visión del mundo racionalizada y dominada por la ciencia, pero hay un fondo animista en nuestro ser, que la civilización ha de reprimir, y a ello se opone el fenómeno aliviador de lo siniestro. En palabras de Freud: "hemos *superado* esas maneras de pensar [nuestras creencias animistas]; pero no nos sentimos muy seguros de nuestras nuevas concepciones"[19].

Haciendo acopio de los motivos que Freud considera suscitadores de lo siniestro, diremos que estos son seis. Y en todos ellos el complejo (con su aparejado miedo) y el deseo van de la mano. El vínculo que los une es la represión.

14. Ídem, pp. 19-22.
15. Ídem, p. 22.
16. Cf. Ídem, p. 23.
17. Ídem, p. 23.
18. Ídem, p. 31
19. Ídem, p. 32.

En primer lugar: la animación de lo inanimado, conscientemente siniestra, encierra inconscientemente el deseo de retorno a la época animista[20].

En segundo lugar la pérdida de ojos es equivalente al miedo a la castración. Es conscientemente siniestra, pero inconscientemente abriga el deseo de castigo por la edípica maduración[21].

En tercer lugar el fenómeno del revenant o el doble es conscientemente siniestro, pero inconscientemente aventa el deseo de inmortalidad y con ello de duplicación y multiplicación genital[22].

En cuarto lugar el impulso de repetición, el que las realidades se repitan dándonos la impresión de que nuestros haceres con inútiles, es conscientemente siniestro y suscitador de impotencia, sin embargo esconde el inconsciente deseo de fracaso, como pago por la distorsiones que produce y nos produce la maduración[23].

En quinto lugar ser enterrado es conscientemente siniestro, pero lleva consigo el deseo inconsciente de retorno al vientre materno[24].

Finalmente Freud se refiere al miedo al aspecto viscoso y meduseo de los genitales femeninos sin darnos al respecto mayor explicación[25].

Volveremos sobre estos motivos de miedo en el análisis de los Cuentos de los Grimm al que ahora procederemos sin embargo, digamos algo sobre el opúsculo de Freud antes de abandonarlo.

Como seres humanos adultos no aceptamos el mundo de los cuentos con sus trastrueques de tiempo y lugar, con sus duplicaciones y desdoblamientos de personas e individualidades, con la borrosidad de fronteras entre vigilia y sueño y entre vida y muerte. Sin embargo como los niños que fuimos, las figuras de los cuentos nunca se extinguen del todo y siempre reaparecen. Al mismo tiempo, como los adultos que queremos llegar a ser, quisiéramos suprimir esas figuras para siempre. Es por eso que los complejos (aparejados a los temores) y los deseos aparecen frecuentemente ligados y en simultaneidad[26].

Los Cuentos de los Hermanos Grimm, compilación de narraciones que recupera el acervo del pueblo, nos muestran como muy pocos docu-

20. Ídem, pp. 18.
21. Ídem, pp. 19-22.
22. Ídem, p. 24.
23. Ídem, pp. 25-26.
24. Ídem, p. 28.
25. Ídem, p. 29.
26. Ídem, p. 33.

mentos la dialéctica de repulsión y atracción que ejerce sobre el ser humano eso que aquí llamamos oscuro y que Freud, tal vez con más propiedad, llamara siniestro.

Lo oscuro atrae, aun cuando sepamos que es fuente de amenaza. Como ejemplificación, sirvámonos del KHM[27] número 8, "El extraño músico" ("Der wunderliche Spielmann"). En él un violinista decide tocar música a modo de reclamo para buscar un camarada. Las palabras que se dice a sí mismo, cuando toma la resolución, presentan un notable eco genésico de las palabras que pronuncia Jehová para buscarle una compañera a Adán[28]. "Mir wird hier im Walde Zeit und Weile Lang, ich will einen guten Gesellen herbeiholen" (El tiempo se me hace muy largo en este bosque, voy a buscarme un camarada)[29]. Se siente atraído un lobo, que quiere aprender música. Al músico no le convence este compañero y lo deja aprisionado en el hueco de un roble, colocando sobre sus patas delanteras una piedra para bloqueárselas. Luego el violinista atrae a un zorro, y, por no sentirse satisfecho con esta compañía, lo deja con las dos patas delanteras atadas a la rama izquierda y derecha de un nogal[30]. Pasa lo mismo con una liebre, a la que deja inmovilizada, después de haberle atado un cordel a su cuello y haberla obligado a saltar veinte veces alrededor de un tronco de un álamo al que ha sido atado el otro extremo del cordel[31]. Posteriormente el lobo se libera gracias a sus poderosas mandíbulas de su prisión y desata a los otros dos animales de sus ligaduras. Tanto el zorro como la liebre deciden secundar al lobo en su resolución de vengarse. Pero previamente el violín había atraído a un leñador que lo salva de la venganza amenazando a los animales con su hacha. El músico prodigioso o mágico, sigue su camino[32].

El aspecto más a tener en cuenta en el KHM8 es el de la temeridad como instancia formativa. El protagonista aprende lo que es el miedo a través de la temeridad. El músico sólo encuentra compañeros indeseables con su violín y sin embargo sigue tocando.

Por otra parte un aspecto recurrente en los cuentos que sin duda aparece en el KHM8 es el de la supresión de lo otro, para que prevalezca lo propio. El violinista acaba marginando al animal[33] y yéndose con un congénere por compañero (suprime lo *umheimlich* y se

27. La sigla KHM, significa Kinder- und Hausmärchen, Cuentos de la infancia y del hogar, y el número que sigue a esa sigla el de orden de la edición definitiva de los Cuentos de los Grimm en 1859.
28. "No es bueno que el hombre este sólo", Génesis, 2,18.
29. Grimm, Brüder, *Kinder- und Hausmärchen*, edición de Hans-Jörg Uther, München, Eugen Diederichs Verlag, 1997, p. 48.
30. Ídem, p. 49.
31. Ídem, p. 50.
32. Ídem, p. 50.
33. El maltrato de animales es frecuente en los Cuentos de los Grimm.



*Gustave Doré*
*Ilustración para el cuento de Caperucita Roja*
*(1883)*

queda con lo *heimlich*), tal y como proclama con estas sentenciosas palabras: "Endlich kommt doch der rechte Geselle, denn einen Menschen suchte ich und keine wilden Tiere" (Por fin aparece el compañero apropiado, pues yo buscaba a un hombre y no animales salvajes)[34].

En el KHM8 se ve la continuidad existente entre la atracción del abismo y el acercamiento a éste para lograr un acomodo en lo propio, lo acostumbrado, lo familiar. Se va a lo siniestro (*umheimlich*) para acceder a lo amable (*heimlich*)[35].

Se busca el miedo, y de ello es documento, el KHM8. ¿Por qué? ¿Tal vez como un rito de iniciación? A eso parece apuntar un momento del KHM15, el conocídismo relato de Hänsel y Gretel. Los dos hermanos

34. Ídem, p. 50.
35. Esta idea de que lo familiar y lo siniestro son ámbitos de la realidad contiguos está magistralmente presentado en el relato de Henry James *The Turn of the Screw* (La vuelta de tuerca), publicado en 1898. Según se haga girar la tuerca hacia un lado u otro estamos en una u otra región de la realidad.

ya han sido dos veces abandonados por sus padres[36] en el bosque. De la primera se han salvado gracias a los guijarros depositados por el muchacho en el camino, de la segunda no, porque las aves se comieron las migas de pan que el chico fue dejando. Perdidos siguen a un hermoso pajarillo blanco al que han visto cantando en una rama hasta que se posa en el tejado de una casa hecha de dulces.

> *Als es mittag war, sahen sie ein schönes schneeweisses Vöglein auf einem Ast sitzen, das sang so schön daβ sie stehenblieben, um ihm zuhörten. Und als er fertig war, schwang er seine Flügel und flog vor ihnen her, und sie gingen ihn nach, bis sie zu einem Häuschen gelangten auf dessen Dach es sich setzte, und als sie ganz nah hereinkamen, so sahen sie, daβ das Häuslein aus Brot gebaut war und mit Kuchen gedeckt; aber die Fenster waren von hellem Zucker. "Da wollen wir uns dranmachen", sprach Hänsel…*[37]

El pájaro podría interpretarse como un signo de fatalidad, pues ha llevado a los hermanos a la casa de la bruja que los aprisionará, y cebará a Hänsel para intentar comérselo. Sin embargo, el relato y el papel del pajarillo pueden interpretarse bajo una fórmula diferente, a saber: allí donde está el peligro, está la oportunidad. El pájaro pone a los hermanos ante la prueba de madurez definitiva, aquella, ante la que tal vez sucumban, pero de la que salen sin duda vencedores.

Esa noción del rito iniciático como prueba de coraje se da de un modo recurrente en los *Kinder- und Hausmärchen* con la figura del pretendiente. El pretendiente ha de estar a la altura de la dama a la que aspira y en consecuencia debe demostrar su valor. Uno de las muestras más características de este motivo se nos ofrece en el KHM50, Dornröschen (Rosa silvestre, mundialmente conocido como La bella durmiente). La bella princesa adormecida indefinidamente por haberse pinchado con el huso de una rueca, está rodeada por un seto de espinas. Y lo que habitualmente se deja sin referir en este cuento es un truculento detalle. A saber, al príncipe a la postre salvador, le ha contado, su abuelo (pues, al fin y al cabo la Bella estará durmiendo cien años) la suerte que corrieron sus predecesores:

---

36. A partir de la quinta edición de los Cuentos de 1843, el padre de Hänsel y Gretel siguió siendo su padre, pero la madre se convirtió en la madrastra, tal y como refiere Uther, Hans-Jörg, *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Berlin, Walter de Gruyter, 2008, p. 34.

37. [Pero al mediodía vieron a un hermoso pajarillo, blanco como la nieve, que estaba posado en una rama, cantando de forma tan hermosa que se detuvieron y le escucharon. Y cuando terminó batió sus alas y voló ante ellos; los niños le siguieron hasta que llegaron a una pequeña casa, en cuyo tejado se posó el pajarillo, y cuando se acercaron a ella vieron que la casita estaba hecha de pan y cubierta de pastel y las ventanas eran de azúcar. –Manos a la obra-dijo Hänsel…] Brüder Grimm, op.cit., pp. 81-82.

> *Es wußte auch von seinem Großvater, daß schon viele Königssöhne gekommen wären und versucht hätten, durch die Dornenhecke zu dringen, aber sie wären darin hängengeblieben und eines träurigen Todes gestorben*[38].

Con todo, el príncipe demuestra su valor y su valía. "Ich fürchte mich nicht, ich will hinaus und das schöne Dornröschen sehen"[39].

Se busca el miedo, porque de lo siniestro surge lo familiar, porque a través de lo siniestro se accede a lo familiar y porque lo siniestro y lo familiar están indisoluble e inconscientemente unidos. Pero ¿qué produce miedo? A eso intenta contestar el KHM4, Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen (Cuento del que fue a aprender lo que era el miedo).

La narración comienza presentándonos a dos hermanos. El mayor listo y el pequeño tonto y una carga para su padre. Algo que le llama la atención al pequeño es cómo su hermano siente miedo cuando le encargan que vaya a buscar algo por la noche, o cuando le cuentan historias terroríficas. Él sin embargo, no siente miedo. Así, cuando su padre le dice que ha de aprender algo para ganarse la vida, el muchacho le contesta que quiere aprender lo que es el miedo. A ello el padre repone que es conveniente que aprenda lo que es el miedo pero no se ganará la vida[40].

Un sacristán amigo de la familia se lo lleva para que aprenda qué es el miedo. Se hace pasar por fantasma en el campanario y sólo consigue que el joven tonto lo empuje escaleras abajo[41].

La desventurada peripecia del sacristán hace que el padre pierda la paciencia y conmine a su hijo a marcharse de casa con el mandato de no decir a nadie de dónde viene para no ponerlo en vergüenza. El padre también le da treinta táleros para que pueda sobrevivir. El muchacho a partir de ese momento utilizará los treinta táleros para incentivar a sus sucesivos instructores en el arte del miedo[42].

---

38. [Él sabía también por su abuelo que habían venido muchos hijos de reyes y habían intentado atravesar el seto de espinas, pero que se habían quedado allí prendidos y habían tenido un triste final], Ídem, p. 239.
39. [No tengo miedo, yo quiero entrar y ver a la Bella Durmiente], Ídem, p. 239.
40. Quiere aprenderlo como si fuera un oficio, lo cual habilita la sutil asociación de que la cultura es miedo. Consiste en aprender a tener miedo de aquello que nos aleja o separa de nuestro nicho cultural. Así pueden entenderse estas palabras del protagonista del cuento "Mir grüselt´s nicht: das wird wohl eine Kunst sein, von der ich auch nichts verstehe" [No me da miedo. El miedo debe ser sin duda un arte del que yo tampoco entiendo nada], Brüder Grimm, Op.cit., p. 22.
41. Ídem, p. 23.
42. Ídem, p. 24.

En la siguiente peripecia en busca del miedo el muchacho permanece junto a siete ahorcados una noche. Le dan tan poco miedo, que los descuelga, los pone a calentarse al fuego y los vuelve a colgar. Entiende una falta de delicadeza el mutismo de los muertos con los que intenta entablar conversación[43].

El muchacho llega más tarde a un reino cuyo monarca promete la mano de su hija a quien sea capaz de pasar tres noches velando en un castillo encantado. El rey le deja llevarse consigo tres cosas, él elige el fuego, un torno y un banco de tallador y un cuchillo[44].

En la primera noche, el joven es visitado por dos gatos parlantes que quieren jugar a las cartas con él. Con el pretexto de cortarles las uñas, los deja atornillados al banco, los mata y los arroja al agua, otros espíritus animales igualmente aniquilados a cuchilladas o hechos huir. Cansado se acuesta en una cama y esta empieza a moverse por todo el castillo. Él se baja, de ella, arroja mantas y cojines y tira la cama escalera abajo[45].

La segunda noche es sin duda la más excitante. Le visita un hombre demediado y luego unido, que quiere ocupar el sitio en el banco del joven y es expulsado. Después vienen más hombres demediados y se ponen a jugar a los bolos utilizando de bolos las piernas y las cabezas como pelotas. El muchacho pide jugar, le dicen que sólo si apuesta dinero. Aunque pierde algo frente a sus experimentados contrincantes, se divirtió[46].

En la tercera noche seis hombres traen un cadáver en un ataúd. Es el de un primo del muchacho que recientemente ha muerto. El muchacho reaviva el frío cadáver con el calor del fuego, pero el propósito del primo reavivado es estrangularlo, por eso el joven lo vuelve a colocar en el ataúd, cierra éste y se lo confía a sus seis portadores[47]. Y como segunda visita de la noche recibe la de un viejo que quiere asustarlo con su descomunal fuerza. Sin embargo, apresada al viejo dejándoles prendida su barba a un yunque. El viejo que inmovilizado recibe un golpe tras otro le promete grandes riquezas si deja de golpearlo. De las riquezas que le da el viejo, el muchacho hace tres partes iguales: una para los pobres, otra para el rey y la otra se la queda él[48].

Por su valor se casa con la hija del rey, sin embargo se lamenta de que sigue sin saber qué es el miedo. La camarera de la reina se postula para

43. Ídem, pp. 25-26.
44. Ídem, pp. 27-28.
45. Ídem, p. 29.
46. Ídem, p. 30.
47. Ídem, p. 31.
48. Ídem, pp. 31-32.

ayudar a su ama a darle miedo a su señor. Llena un cubo de gobios y la reina deja caer el contenido del cubo sobre él por la noche cuando está durmiendo y después de destaparlo, entonces siente miedo[49].

Si releemos el KHM4 a la luz del opúsculo de Freud sobre lo siniestro, vemos todos los elementos que el padre del psicoanálisis considera suscitadores de terror. La sobreanimación del animal o la cama animada, como temor y deseo del animismo originario. Los muertos y revenants como temor y deseo a la multiplicación genital, los seres demediados como temor y deseo de la castración. E incluso los peces del fin del relato como el miedo insuperable del hombre a lo viscoso y meduseo de los genitales femeninos. En este sentido no sería casual que el gozoso encuentro del miedo por el joven sea acompañado de una proclamación de amor a su mujer: "Ach, was grüselt mir. Was grüselt mir!, liebe Frau! Nun weiβ ich, was Grüseln ist" [¡Ay, qué miedo, querida esposa! Bien, por fin sé qué es tener miedo].

En todo caso sí que está claro que superar el miedo consiste en hacer consciente lo que se está afrontando (hacer *heimlich* lo *umheimlich*) y que el último momento, en el que ya por fin el joven siente miedo es en el que desde el sueño, la conciencia no puede ser debidamente activada.

Y la otra interpretación, ya mencionada y no excluyente respecto a las dos anteriores, es la de la oposición entre rito de paso y cultura. Para acceder al ámbito cultural, las sociedades introducen pruebas como apartamientos, sacramentos, peregrinaciones, mutilaciones rituales como la circuncisión, etc. El rito de paso consiste en una prueba de coraje, más o menos efectiva, más o menos ritualizada. Esta prueba consiste en no tener miedo, para adquirir la conciencia de aquello de lo que se debe tener miedo.

Superada la prueba, se transita de la naturaleza a la cultura, se alcanza el estado cultural.



49. Ídem, p. 32.



# Lo Gótico: semiótica, género, (est) ética

*Dr. Francisco Javier Sánchez-Verdejo Pérez*
*Doctor en Filología Inglesa*
*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

## Resumen

**Hacia 1740 comenzó a desarrollarse un cambio en la sensibilidad que había comenzado con *The Castle of Otranto*, de Walpole. Se debe tener presente el concepto de belleza expresado por Burke en *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and Beautiful* (1757), donde afirmaba que el dolor o lo terrible eran una fuente de lo sublime. En la mayoría de las novelas góticas aparecen mujeres torturadas, o una mujer que sufre incesantemente.**

**Se tiende a considerar la literatura gótica como una aberración, una desviación. El cuento de terror es tan antiguo como el pensamiento y el lenguaje humano.**

Hacia 1740, comenzó a desarrollarse un marcado cambio en la sensibilidad, la cual había comenzado a encontrar la expresión literaria en composiciones como "Ode to Fear" de Collins y en *The Castle of Otranto*, escrito por Walpole. La estética sublime del siglo dieciocho ayudó a estimular el movimiento de lo gótico. Progresivamente, el adjetivo gótico se irá asociando con lo que esas historias ofrecían de macabro y sensacionalista: la referencia temporal subraya épocas pasadas y la arquitectónica, los aspectos más oscuros de las construcciones medievales (criptas, pasadizos secretos, ruinas, castillos amenazadores; además, el término se fue aplicando a los motivos fantásticos o al tratamiento de temas que habían sido expulsados y cercenados de la literatura neoclásica, como el incesto, el asesinato, la violación o la tortura.

Aunque lo gótico ha sido durante tiempo repudiado y considerado como yermo y carente de arte alguno, lleno de cualidades y espectáculos melodramáticos, una nueva evaluación crítica del tema parece estar llevándose a cabo, debido en gran medida al reciente auge de los estudios culturales e históricos. Estos estudios intentan

*Johann Heinrich Füssli*
*The Nightmare*
*(1790)*

volver a examinar las injuriadas obras del período dentro de sus contextos sociales, culturales e históricos. Jerome McGrann afirma que: *"literary works are fundamentally social rather than personal or psychological products"* (Cox, 1992: 80). De forma similar opina Robert Miles (1993) quien se apoya en la ubicación histórica para decir que: *"Gothic arises as a result of some historical, seismic shift in the deep structure of the self, or in the culture that may not have produced it"* (214). Parece que la afirmación de Miles intenta concluir que la escritura gótica deriva de cierto tipo de fenómenos sociales en el siglo dieciocho. Podríamos afirmar, por el contrario, que el derrumbamiento de la jerarquía y la estructura, tan preponderante en la escritura del siglo dieciocho, se condensó finalmente en lo que hoy conocemos como literatura gótica.

En esta afirmación que sigue, MacAndrew piensa que Walpole produjo su obra porque los lectores del siglo dieciocho estaban preparados para examinar su interior y para juzgar su propia consciencia:

> *Thus personal reasons account for Walpole's having been the one to produce the tale that began the whole tradition, while the age he lived in accounts for the genre's having appeared when it did. No such work, after all, appeared from the pens of authors under similar personal pressures in earlier times. The late Eighteenth Century was an era of interested inquiry in the nature of the human mind and of an interest in the inner self that was also manifested in other new genres appearing at the time which probe and reveal the psyche. Walpole was able to present his age's concept of human evil –pride, hatred, violence, cruelty, incest– as part of man's psychology. The one kind of romance enabled him to delve into his own subconscious, the other helped him to relate what he found there to the human condition in general. The characters are not very convincingly real, of course, but they are recognizably Eighteenth Century figures embodying current ideas about the human mind (1979: 18–19).*

Como MacAndrew dice: *"the late Eighteenth Century was an era of interested inquiry into the human mind"*; por tanto, Walpole creó *The Castle of Otranto* con la intención de explorar y revelar temas que siempre habían estado en la mente subconsciente colectiva de la gente del siglo dieciocho pero de lo que no se hablaba hasta la creación de la novela gótica.

Se debe también tener presente el concepto de belleza expresado por el abogado y miembro del Parlamento Edmund Burke en su famoso ensayo *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and Beautiful* (1757), donde afirmaba que cualquier idea o aspecto que pudiera encajar dentro de las ideas del dolor o de lo terrible era una fuente de lo sublime. Burke identificaba la

belleza con la armonía y lo sublime con la inmensidad y una capacidad para inspirar terror; sostiene que todo aquello que de alguna manera contribuya a excitar las ideas del dolor, es decir, todo aquello que resulte terrible de algún modo es fuente de lo sublime. Para Burke, el horror surge de lo sublime. Lo definió basándose en que los objetos bellos se caracterizan por su pequeñez, suavidad, delicadeza, evocando amor y ternura, en contraposición a lo sublime, enorme y desproporcionado, que provoca sobrecogimiento y terror.

Por otro lado, la idea del dolor como parte integral del deseo era en cierta manera nueva. A este respecto, recordemos la obra *Psychologische Fragmente (Fragmentos de psicología)* de Novalis, donde este autor se asombra por el hecho de que nadie se hubiera fijado en la relación tan estrecha que, en su parecer, existe entre el deseo, la religión y la crueldad. La obra del barón alemán Georg Philip Friedrich Leopold von Hardenberg –Novalis– apareció en 1798, un año después de la publicación de la edición completa y definitiva por parte de Sade de *Justine y Juliette*, que aparecieron por primera vez en 1791 y 1796 respectivamente. En *Justine* están los episodios en la casa de Monsieur Rodin, y más particularmente las orgías del conde de Gernade quien disfruta en grado sumo viendo correr la sangre de las venas de sus víctimas, así como las crueldades del monstruo Roland. Muchas escenas similares se describen de manera prolija en *Juliette*, y este romance se caracteriza por unos personajes horribles, como el gigante y ogro de los Apeninos Minski, cuya carne favorita es la humana, y en cuyo castillo mesas y sillas están hechas de huesos, y no olvidemos a Cordelli, el necrófilo de Ancona. En *Juliette*, y especialmente en *Justine*, Sade había explorado –y afirmado de manera implícita– la relación entre la sangre y la sexualidad, añadiendo la sangre al ya extenso listado de elementos afrodisíacos y estimulantes.

En la mayoría de las novelas góticas aparecen mujeres que son torturadas, o hay una mujer angelical a la que le pasa de todo, como después exagera Sade en *Justine*. Casi siempre, las mujeres o un personaje femenino están puestas en el lugar de la víctima. Pero ya existían antecedentes de lo gótico, como *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) de Samuel Richardson, en tanto relata las vicisitudes y males que le ocurren a una chica joven, la típica heroína del momento.

Pamela experimenta períodos llenos de incertidumbre y crisis, incluyendo el intento de violación previo a su matrimonio con él, convirtiéndose en una mujer ejemplar. La novela presenta muchos temas: la fuerza de los hombres frente a la debilidad de las mujeres, el poder del sexo, la necesidad social de la conducta ejemplar que debe caracterizar a una buena esposa... En muchos sentidos las reglas de la conducta moral en cuanto a las relaciones masculinas y femeninas se presentan fijadas en las novelas de Richardson, y no

fue hasta décadas siguientes que las escritoras comenzaron a desafiarlas. El éxito de *Pamela*, publicada en dos volúmenes, demostró lo que el público lector de novelas había demandado desde hacía tiempo, realismo y romance unido todo ello de manera agradable[1]:

> *even as the [Richardsonian] sentimental novel seems essentially genteel… so the gothic romance is fundamentally antibourgeois and can only with difficulty be adapted to the needs of the sentimental middle classes. Nonetheless, it was a 'female scribbler', Ann Radcliffe, celebrated by her bourgeois admirers as the 'Shakespeare of the Romance writers', who first managed to make a success of gothic fiction (Fiedler, 1960: 127).*

Por su parte, el marqués de Sade imaginó todas las formas posibles de un erotismo cuya esencia era la crueldad. Gran parte de su obra desprende una atracción casi inconcebible hacia el mal y una obsesión por hacerlo deseable. Así, elaboró todo un sistema filosófico contrario a la religión, desafiando por tanto el orden natural y transmutando la sexualidad en atracción hacia la muerte, una muerte con dolor. En la repentina y obsesiva sucesión de escenas eróticas de casi todos sus escritos, Sade quiere trasmitirnos cómo el dolor de la víctima va creciendo en igual proporción al placer de su verdugo. De esta forma, une la transgresión al erotismo, opuesto a la moral, con la vivencia de la omnipotente muerte.

El descubrimiento del horror en cuanto que fuente de deleite incidió en la concepción de la belleza: lo horroroso, siendo una categoría de lo bello, se convirtió en uno de sus elementos esenciales. Por supuesto que el descubrimiento de la belleza de lo horroroso no puede ser considerado como un factor perteneciente exclusivamente al siglo dieciocho, pero sí fue en este momento histórico–literario cuando la idea tomó plena consciencia. Esa belleza ya tuvo su base en autores como Shakespeare. Estos detalles antes mencionados pueden encontrarse en *Romeo and Juliet*, de Shakespeare (IV, i, 77 *et passim*):

> *O... rather than marry Paris*
> *... bid me lurk*
> *Where serpents are; chain me with roaring bears*
> *Or hide me nightly in a charnel–house,*
> *O'er cover'd quite with dead men's rattling bones,*
> *With reeky shanks, and yellow chapless skulls,*
> *Or bid me go into a new–made grave*
> *And hid me with a dead man in his shroud...*

---

1. Henry Fielding escribió su novela *Shamela* como parodia hacia el tono moral de *Pamela*, si bien no fue ésta la única hacia la obra de Richardson, pues en *Joseph Andrews*, vemos la vida de Joseph, comenzando esta novela de nuevo como mofa a la ya citada *Pamela*, e incidiendo en la burla con respecto a nombres, situaciones...

El género tomó muchas de sus imágenes más intensas de los denominados *graveyard poets* Thomas Gray y James Thomson, entremezclando un paisaje montañoso o un bosque grande y oscuro con una vegetación que bordeaba unas ruinas ocultas y llenas de habitaciones terroríficas, monasterios, castillos medievales con pasadizos secretos, prisiones, escaleras peligrosas que no se sabe dónde conducen, cámaras de tortura y un claro y penetrante olor melancólico: *"The eye dominates the literature of external nature during the eighteenth century"* (Abrams, 1986: 2471). Un espectro legendario o quizá "*the bleeding nun*" de *The Monk*[2], de Lewis, eran imágenes a menudo buscadas por aquellos que caían víctimas de las influencias sobrenaturales de estas obras. Las palabras de Lewis en las que reconoce el gusto de su audiencia, y por tanto él les da lo que ésta busca, pueden hacerse extensibles a la mayoría de los autores de obras góticas. En su epílogo a la comedia *Knave or Not?* (1798) de Thomas Holcroft, Lewis ofrece la receta para el éxito (si bien Lewis se refiere a las obras de teatro, vemos claramente, cómo sus palabras pueden acomodarse fácil y totalmente a las obras en prosa):

> *That his Play may succeed, may the Bard safely boast,*
> *Who opens the piece with a Song by a Ghost;*
> *But in popular plaudits unbounded he revels,*
> *If he follows the Song with a dance by two Devils...*
> *Give us Lightning and Thunder, Flames, Daggers and Rage;*
> *With events that ne'er happened, except on the Stage*
> *(Nicoll, 1927: 99).*

Este tipo de poesía mostraba una preocupación por la muerte, el sufrimiento y lo sepulcral: *"It also challenged rationalism and was fundamentally different in tone, mood and theme from anything that Pope and his fellow Augustans had approved and advocated"* (Cuddon, 1988: 18–19). Entre los principales poemas encontramos "Night Thoughts" (1742–5) de Edward Young, "The Grave" (1743) de Robert Blair y "Meditations among the Tombs" (1745–7) de James Hervey. También podría incluirse "Elegy Written in a Country Churchyard" (1751) de Thomas Gray, así como "On the Pleasures of Melancholy" (1747) de Thomas Warton. Todas estas obras tuvieron una influencia pronunciada en la novela gótica que estaba a punto de aparecer. El tema del panteón fue utilizado por la no-

2. Remitimos al lector al relato *The Friar's Tale*, que apareció en tres entregas anónimamente en la revista *Lady's Magazine* en 1792. No sería extraño que hubiese servido de inspiración para *The Monk*: la heroína Matilda, tiene el mismo nombre que uno de los personajes de Lewis y el episodio de la huida del convento y confusión de la protagonista con un espectro es muy similar a la narración conocida como "the bleeding nun" intercalada en *The Monk*. También existía este relato en la tradición folclórica alemana, como nos recuerda Jack Morgan (2002: 92). Con respecto a esta imagen, también confirma Peter Underwood (1978: 147) que es ésta la más común de las apariciones que se han documentado.

vela de Radcliffe, y de Lewis, entre otros, para dar fuerza a situaciones más o menos eróticas y sádicas, aparte de las evidentes connotaciones góticas.

La poesía de tipo *graveyard* floreció en la primera mitad del siglo XVIII y abonó el terreno que más adelante se convertiría en lo gótico. Los objetos poéticos principales de esta escuela, que se convertirían en constantes en la literatura gótica, aparte de las tumbas y los cementerios, eran la noche, las ruinas, la muerte y los fantasmas. Mientras mostraban las imágenes de la muerte y los horrores de la tumba, el principal objetivo de esta escuela era glorificar el fin espiritual que la tumba representaba, convirtiendo los recovecos de la muerte en objetos de apreciación estética. Pero no celebraban estos elementos como puros recursos estilísticos: "The Grave" (1743), de Robert Blair, revela unas imágenes de la muerte e incita al lector a pensar en los horrores de la muerte no como una fascinación morbosa, sino más bien como un aviso. Para Blair, la muerte es un camino (*"gloomy path"* l. 687) que conduce de la tierra al cielo:

> *Thrice welcome Death!*
> *That after many a painful bleeding Step*
> *Conduct us to our Home, and lands us safe*
> *On the long–wish'd for shore*
> *(ll. 706–9).*

La muerte no es ya un ser temido y tenebroso, sino un paso intermedio. Junto con "The Grave", que disfrutó de una muy buena acogida sobre todo entre aquellos que se mostraban más preocupados por los asuntos espirituales, otra composición recibió una gran acogida: "Night Thoughts" (1749–51), de Edward Young. Ambos poemas (como otras tantas composiciones: "Night–Piece on Death" (1722) de Thomas Parnell, "Night–Piece" (1751) de Nathaniel Cotton, "The Contemplatist" (1762) de John Cunningham, "Ode to Fear" (1746) de William Collins…) acentúan la idea de que el temor a la muerte debe ser desterrado, rompiendo así el orden clásico y racionalista de la poesía augusta. Con la ausencia del temor, los espectros y fantasmas que acechan las mentes supersticiosas desaparecerán. Este tipo de poesía utiliza las tumbas, las ruinas, la decadencia y los fantasmas más como un medio instructivo moralmente que como recreativo. Thomas Warton incidirá, por su parte, en los sentimientos tan intensos que estas imágenes producen en el lector (*"Darkness has more Divinity for me, / It strikes Thought inward, it drives back the Soul"* ll. 128–9), más que en su valor propedéutico para alcanzar el cielo.

Uno de los elementos más importantes son las sombras. Mientras que el pasado gótico era considerado como la antitesis de la cultura de la Ilustración, los acontecimientos, los escenarios, las figuras y las imágenes comenzaron a ser consideradas por su propio valor. El estilo gótico se convirtió en la sombra que acechaba los valores neoclásicos. Las

sombras, por tanto, marcaban los límites necesarios para la constitución de un mundo ilustrado e iluminado. Metafóricamente hablando, la oscuridad amenazaba la luz de la razón con lo que ésta desconocía. La incertidumbre que proyecta y genera la sombra provocaba un sentimiento de misterio y unas pasiones y emociones ajenas a la razón. La noche, consecuentemente, daba rienda suelta al reino de las criaturas maravillosas y alejadas de lo natural. Estos eran los pensamientos conjurados por estos poetas.

*Over Her Dead Body: Death, Feminity and the Aesthetics* (1992), de Elizabeth Bronfen, comienza con una pregunta simple. Desde el siglo dieciocho, ¿por qué ha existido un interés artístico tan extenso en los cuerpos femeninos muertos? En concreto, ¿por qué los cadáveres femeninos han sido representados tan insistentemente como elementos definitivos de la estética? En su libro, Bronfen argumenta que la mortalidad fue plasmada en la estética debido a la confluencia de dos represiones: la de la muerte y la maternal. Del mismo modo que la presencia invoca la ausencia, la experiencia de la plenitud indiscutible (identificada por el psicoanálisis con el cuerpo de la madre) invoca su inverso (la muerte).

Los atractivos de la oscuridad están entre las características más destacables de las obras góticas (Burke enumera la oscuridad como una cualidad y característica necesaria dentro de su estética de lo sublime: marcaron los límites necesarios para la constitución de un mundo iluminado. La oscuridad, metafóricamente, amenazaba la luz de la razón. La noche dio rienda suelta a las criaturas maravillosas y antinaturales de la imaginación, mientras que las ruinas ratificaban la temporalidad que excedía la comprensión racional y la finitud humana. Estos eran algunos de los pensamientos avalados por los *graveyard poets*.

La unión de la melancolía, la oscuridad, la superstición, la culpa, la muerte, tumbas en ruinas... todo ello junto dio paso a un sentimiento pleno de aprecio mórbido e imaginativo, a una complacencia en el horror (*The Monk, The Italian*...) El instrumental poético será de gran ayuda en todo este tipo de manifestaciones. En suma, lo que hizo fue tomar el tema de la muerte y lo adornó con los terrores de la corrupción y las apariciones. Tomó asimismo el tema de la culpa (añadiéndole toda una demonología familiar y exótica al mismo tiempo), presenta contratos antiquísimos con Satán y los sufrimientos expiatorios de aquellos personajes conocidos por las leyendas y la imaginación popular (véase *The Wandering Jew*). Y aparte del tema de la culpa (que no está muy alejado del de la muerte) construyó unos arquetipos: un monje criminal, un tirano, un héroe consumido por el remordimiento, una joven indefensa presa de todas las maldades posibles e inimaginables[3]...

3. Los detractores se han asido a estos arquetipos calificándolos de deformes, inverosímiles, carentes de realidad y de credulidad siquiera dentro de la propia ficción para criticar este tipo de literatura.

Una teoría estética sobre lo horroroso y lo terrible se había desarrollado gradualmente a lo largo del siglo dieciocho, pero la pregunta sería por qué empezó la gente a sentir esa horrible fascinación de los bosques oscuros y las cavernas lúgubres, los cementerios y las tormentas –según Praz– precisamente: *"in the most polite and effeminate of centuries, in the century of bergeries and fêtes gallants and idyllic conversation pieces, the century of Watteau and Boucher and Zoffany"* (citado en Fairclough, 1968: 9). La respuesta reside en su carácter femenino. Continuando con la reflexión de Mario Praz: *"in no other century was woman such a dominating figure, the very essence of rococo being a feminine delicacy"* (9).

La noción de que lo gótico significa una escritura de exceso se encuentra a menudo unida a las teorías que atañen a las imágenes corporales; en este contexto, éstas se ven con frecuencia identificadas con los enfoques femeninos del análisis de las funciones corporales y de su imposibilidad de evasión por lo que de encadenado a su propia realidad comportan, a la par que otros análisis que transmiten la transgresión de la propia identidad, y de nuevo, obviamente, de la mujer y su cuerpo:

> *[The grotesque], as almost every writer on the topic feels obliged to mention sooner or later, evokes the cave… Low, hidden, earthly, dark, material, immanent, visceral. As bodily metaphor, the grotesque cave tends to look like (and in the most gross metaphorical sense be identified with) the cavernous anatomical female body*
>
> *[…]*
>
> *Blood, tears, vomit, excrement –all the detritus of the body that is separated out and placed with terror and revulsion (predominantly, though not exclusively) on the side of the feminine– are down there in that cave of abjection (Russo, 1995: 1).*

Existe la tendencia de considerar la literatura gótica como una aberración, una variación, una desviación del camino que obstaculiza la evolución en favor de lo comercial. El fenómeno nace en un momento cultural muy particular caracterizado por el declive de autores como Fielding, Defoe, Richardson o Smollett, junto con la llegada de nuevos métodos de escritura, publicación y circulación, diseñados para captar a un nuevo tipo de lector cuya demanda era la novedad y el sensacionalismo.

Sin embargo, el rápido desarrollo de la literatura gótica no se debe únicamente a las necesidades literarias comerciales del momento. El siglo diecinueve es la época más adecuada para ver nacer los grandes relatos de terror tanto por el hambre sensacionalista del lector como por la atracción de los románticos hacia todo lo medieval. El término gótico, en su origen, significaba salvaje, bárbaro, implicaba la des-

trucción de toda civilización clásica. Más tarde pasó a ser utilizado para denominar cualquier estilo arquitectónico que no fuera clásico. En el siglo dieciocho, cuando la tradición clásica reinaba, la palabra gótico era casi una blasfemia, pero cuando el siglo diecinueve se alzó contra el clasicismo, lo gótico adquirió propiedades casi exóticas que proporcionó a la literatura del momento escenarios en ruinas, manifestaciones sobrenaturales, crímenes misteriosos e incluso el lenguaje de los sueños. Estos elementos ayudaron a que los poetas y novelistas dieran los primeros pasos hacia lo irracional y el surrealismo de la mente humana. Según cita Frayling (1992: 3), el pintor Fuseli pensaba que *"one of the most unexplored regions of art are Dreams"*.

A primera vista puede parecer paradójico que la literatura gótica, tan inclinada a lo sobrenatural y lo fantástico, naciera y alcanzara su época de esplendor durante el siglo XVIII, el Siglo de las Luces, de la razón. No pocos estudiosos han visto en ella un espíritu de rebeldía, de transgresión de los rígidos moldes neoclásicos, pero si analizamos el fenómeno con detenimiento veremos que no se trata de su negación, sino muy al contrario, de su consecuencia: la actitud racionalista del hombre ante su entorno es la que permite, precisamente, el nacimiento de la literatura de terror. Uno de los primeros teóricos del género fue también uno de sus cultivadores: en 1827, Walter Scott ya señalaba en su artículo *On the Supernatural on Ficticious Composition* cuál era el nuevo rumbo que lo fantástico y terrorífico había adoptado en esa época de incredulidad universalizada. Scott, a pesar de que cultivó el género fantástico en varias de sus composiciones, se pronunciaba en sus ensayos teóricos con evidente escepticismo acerca de la verosimilitud de estas historias y fue uno de los primeros que estudiaron cómo debía tratarse lo fantástico en la literatura. En su reseña de *Frankenstein* para *Blackwood's Magazine* (1818), Scott explica cómo la literatura fantástica sólo es posible en una época de racionalidad.

El lector de estas historias ya no cree en fantasmas o muertos que vuelven de sus tumbas, como hacían quienes escuchaban los viejos relatos fantásticos –en realidad narraciones de índole moral o religiosa. Esa creencia es sustituida por el placer lúdico y la curiosidad ante el hecho fantástico y sus posibilidades narrativas.

En su libro *The Thrill of Fear: 250 Years of Scary Entertainment* (1991), Walter Kendrick advierte de los peligros de una descontextualización de la novela gótica, de una aproximación al texto teniendo en cuenta únicamente criterios psicológicos, por ejemplo, que verían ansiedades sociales o sexuales, ciertos miedos a la madurez, miedo al incesto... cuando lo que el texto nos presenta es muertos vivientes persiguiendo a los vivos, por citar una posibilidad. Por tanto, Kendrick intenta decirnos claramente que cuando el autor intentaba helar la sangre del lector con imágenes de putrefacción, por mencionar una opción, es esa mera y simple putrefacción la que provocaba pavor.

La novela gótica puede ser, pues, susceptible de interpretaciones más o menos profundas o poéticas, como la del marqués de Sade cuando hablaba de una literatura bárbara para una edad de hierro[4] o de André Breton cuando la reivindicaba desde su militancia surrealista; se puede estudiar como medio de tratar temas filosóficos o existenciales al modo de los románticos. Pero no se puede olvidar nunca que, frente a un tratamiento más o menos artístico o intelectual del género, gran parte de ella era lisa y llanamente, literatura de consumo.

Los lectores de este tipo de ficción pertenecen a una nueva clase social que se encuentra a medio camino entre la élite intelectual y la masa iletrada. Este nuevo lector, forjado en un ámbito urbano y de clase media, ha superado la analfabetización, pero eso no conlleva un ascenso a las esferas del gran arte: encuentra en obras como los melodramas góticos una ficción al alcance de sus capacidades y a la medida de sus gustos. Y descubre un extraño placer en la experiencia del miedo desplazado hacia los personajes literarios. Se trata de un sentimiento que una vez más evoca los ideales de Burke acerca de lo sublime. Como señala Kendrick (1991), este tipo de novelas se basaban en situaciones que eran deliciosas y excitantes cuando se asistía a ellas como testigo en lugar de experimentarlas en la propia carne. La idea de explorar los caminos góticos desde fuera del texto es lo que precisamente define el carácter lúdico y comercial del género.

Como es lógico esperar de un género literario tan estrechamente relacionado con las emociones primitivas, el cuento de terror es tan antiguo como el pensamiento y el lenguaje humano. Los monstruos y seres sobrenaturales de la literatura gótica tienen su origen en la mente humana: la dualidad entre el bien y el mal, el miedo a lo desconocido, las leyendas clásicas... son versiones modernizadas de la serpiente del Edén o el mito de Prometeo. Por ello los espectros y las espantosas y horripilantes apariciones se suceden en la historia de la literatura: Beowulf, el Doctor Fausto en el que encontramos un espantoso Mefistófeles, las tres brujas en *Macbeth*, el espectro de *Hamlet* o la atmósfera de *The Tempest*, de estos y otros tantos ejemplos se deduce lo demoníaco en la mente de la audiencia. Teniendo a estos últimos como precedente, el siglo diecinueve nos ofrece versiones variadas de la atmósfera del escenario gótico; desde "The Rhyme of the Ancient Mariner", a un más complejo uso de lo gótico en *Wuthering Heights*, pasando por los legados que la literatura dejaría para el cine y el cómic como *Dracula*, *Frankenstein*, y *Doctor Jekyll and Mr. Hyde*.

---

4. Cueto (1999: 7) apunta que el marqués de Sade, en *Idée sur le romans* (1800), intentaba promover una nueva sensibilidad, proponer una forma diferente de ver la realidad. Era consciente de la necesidad de abrir nuevos campos para la literatura, de adentrarse en lo prohibido para encontrar la verdad. Y recurrió, como tantos otros, a esa estética que hoy conocemos como gótica.

Durante años, las grandes historias de terror han sido recreadas una y otra vez hasta confundir la versión con el personaje original del libro. Su mérito estriba en que hoy en día siguen siendo tan actuales como lo fueron entonces. Nos estamos refiriendo, en particular, a los ya mencionados Frankenstein (nombre del creador y no de la criatura), Dracula y Dr. Jekyll / Mr. Hyde.

Lo que se pierden los espectadores de estos personajes es el contexto en que los verdaderos creadores literarios escribieron sus novelas, curiosamente tan estremecedor como sus propias historias. Mary Godwin (hija del filósofo inglés William Godwin y de la escritora feminista Mary Wollstonecraft, más adelante esposa del poeta Percy Bysshe Shelley) creó la historia de Victor Frankenstein a raíz de una apuesta propuesta por Lord Byron. Tal y como narra Mary Shelley en el prólogo de la edición de *Frankenstein* de 1831, aquella noche de 1816, Polidori, Shelley, Byron y Mary –la autora omite la presencia de Clare Clairmont– recluidos por una tormenta veraniega, en la Villa Diodati, Ginebra, leyeron algunos relatos de miedo alemanes. Inspirados por la lectura, accedieron a la invitación de Byron a escribir una historia de este tipo. Tras esta idea, la autora se vio inspirada por las recientes teorías del galvanismo que teorizaban sobre dar vida a un cuerpo inanimado. Las frecuentes charlas sobre el tema dieron lugar a una pesadilla que crearía a la bestia y la haría inmortal. La imagen de Frankenstein creador iba unida a la del Prometeo griego que fue castigado por robar el fuego a los dioses y el Prometeo del texto en latín, que creó un hombre del barro, fusionada con las ideas de Rousseau que tanta aceptación tuvieron en esos momentos. *Frankenstein* era una versión moderna del mito de Prometeo, tal y como rezaba el subtítulo de la obra. De aquella noche en Ginebra, también recogeríamos "The Vampyre" de Polidori, la primera novela completa sobre vampiros escrita en inglés. Unos sesenta años después, el irlandés Bram Stoker elaboró una nueva novela, obra maestra indiscutible: *Dracula*.

Es interesante señalar la (¿) coincidencia (?) entre *Frankenstein* y *Dracula* ya que su génesis condiciona su atmósfera común onírica. Dentro de las dos novelas los sueños y las pesadillas desempeñan un papel muy significativo, tanto desde el punto de vista técnico como simbólico. Ello implica también las constantes escenas y alusiones eróticas –a veces por omisión en *Frankenstein*– propias de la literatura gótica. ¿Serán fruto de un intento de exorcismo de los deseos y frustraciones de sus autores? A propósito de esa posible coincidencia de las obras de Stoker y Shelley, veamos lo que Twitchell explica:

> *Dracula, unlike his literary brother the Frankenstein monster, simply cannot be explained. There is no calculating scientist who created him –he just is. Where does he come from? What does he do? And more important, why does he choose these specific victims? All this is never sufficiently answered to give us a sense of causality and predictability. In the earlier Gothic novels precisely the opposite ha-*

> *ppened: everything was finally explained, whether it needed to be or not –the creaking door, the misplaced baby, the recognition scenes. These occurrences are simply nowhere to be found in Dracula. Dracula is just a monster who attacks people (1986: 133).*

Está claro que estos seres estremecedores y atractivos al mismo tiempo, no son sólo resultado de una demanda meramente comercial, sino de las necesidades de los escritores de personificar angustias, miedos, aspiraciones y temores que han acompañado al ser humano durante la historia. Es más, los monstruos existen realmente, son seres que toman vida propia en nuestra mente y se manifiestan en el ámbito intelectual al principio, y más tarde en el ámbito sensorial. Podría decirse que lo gótico explora el universo de lo irracional, la parte más vulnerable de la Ilustración; no estaría de más puntualizar que *"el Siglo de las Luces se cerraba entre tinieblas de violencia"* (Fajardo, 1997: 50). Lo gótico se diferencia de lo sentimental en que lo sentimental defiende los sentimientos correctos y aprecia el sufrimiento (valora la pena, la compasión y la benevolencia) mientras que lo gótico explora lo malévolo, lo malvado, los lados oscuros de lo perverso. La novela gótica parte de la Ilustración (período neoclásico) basándose en su rechazo a la razón, el realismo y el decoro. Recordemos que estas características habían sido algunas de las bases de autores como Daniel Defoe, Samuel Richardson y / o Henry Fielding, por citar solamente a unos cuantos.

Contrariamente a la opinión de Robert F. Geary, quien afirma que *"the Gothic novel was not so much a reaction against the rationalist currents of the later eighteenth century"* (citado en Bloom, 1998: 288), consideramos que, en cierto modo, lo gótico puede ser considerado como una reacción a la industrialización y a la revolución científica. Frente a este género incipiente se encuentra la ciencia: *"'We have on our side power of combination – a power denied to the vampire kind; we have resources of science"* (Stoker, 1989: 238), conocimiento científico que al fin y al cabo resulta ser poco adecuado para la destrucción del vampiro, teniendo que recurrir a métodos más tradicionales –y en contradicción aparente con el rigor científico– para acabar con su amenaza. Dicho de otro modo, para acabar con el vampiro, es necesario utilizar los métodos que provienen de su propio entorno: la ristra de ajos, el crucifijo y la estaca de madera: *"Beyond its medical curative, garlic, in popular practice, is used as a spiritual 'talisman'; allegedly the vampire cannot stand its smell"* (Florescu & Mcnally, 1973 170). El escritor intenta desafiar a la ciencia. Las palabras de Van Helsing en las que afirma que:

> *"Do you not think that there are things which you cannot understand, and yet which are; that some people see things that others cannot?... it is the fault of our science that it wants to explain all; and if it explain not, then it says there is nothing to explain. But yet we see around us every day the growth of new beliefs, which think themselves new; and which yet are but old, which pretend to be young... I suppose now you do not believe in corporeal transference. No? Nor in materialization. No? Nor*

*in astral bodies. No? Nor in the reading of thought. No? Nor in hypnotism –" (191).*

suponen un enfrentamiento entre la ciencia y la superstición. La primacía de la máquina tiene que ser derrumbada de alguna manera, al menos mediante las pasiones o de la emoción. Los lectores de las novelas góticas vivían en países donde la Primera Revolución Industrial había cambiado el paisaje, los modos de vida y la forma de pensar de sus habitantes. Quienes empezaban a vivir día a día con las máquinas querían evadirse volviendo a épocas pasadas; "un viaje ficticio pero eficaz si además estaba adobado por todos los atrayentes ingredientes que el género aportaba: era el reino del escalofrío" (Sole, 1997: 24).

Todo esto muestra que el género gótico no está ni con mucho extinguido, como afirma uno de los pioneros en el estudio de este tipo de novela, Devendra Varma (1966). La atracción por el terror y el misterio existió sin duda mucho antes que en la segunda mitad del siglo dieciocho; recordemos los romances helenísticos y los dramas del período isabelino. Durante la Revolución Francesa (1789–1799) apareció en Francia una serie de novelas infernales, producto del marqués de Sade, y en Inglaterra, según Mario Praz, surgió *"a whole blossoming of Gothic novels, called tales of terror there and romans noirs abroad"* (citado en Fairclough, 1968: 8).

La ficción gótica en general representa un tipo de texto subversivo. Lo gótico es un conglomerado del mal, al que al mismo tiempo tememos y deseamos. Es esta fusión de temor y deseo lo que convierte a lo gótico en interesante para los lectores. A diferencia de otros géneros donde el bien y el mal pueden ser tratados como dos verdades absolutas, lo gótico permite una fusión de las líneas que dividen el bien y el mal. No nos proporciona una aseveración clara, sino que, por el contrario, nos infunde un sentimiento de temor e inseguridad. Es un vehículo para experimentar terror, pero también un medio de comprenderlo.

## Referencias Bibliográficas:


- Abrams, Meyer Howard *et al*. (eds.) *The Norton Anthology of English Literature*, vol I and II. Ed. W. W. Norton & Company, London & New York, 1986, 5th Edition.
- Bloom, Clive (ed.) Gothic Horror: *A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. Ed. Macmillan, London, 1998.
- Bronfen, Elisabeth. *Over her Dead: Body Death, Feminity and the Aesthetic*. Ed. Routledge, New York, 1992.
- Cox, Jeffrey N. (ed.) *Seven Gothic Dramas, 1789–1825*. Ed. Oxford University Press, Athens (OH), 1992.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Book of Ghost Stories*. Ed. Penguin, London, 1988.
- Cueto, Roberto (Selec. & introd.) *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*. Ed: Celeste Ediciones, Madrid, 1999.

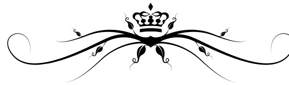
- Fairclough, Peter (ed.) *Three Gothic Novels*. Ed. Penguin Books, Harmondsworth, 1968.
- Fajardo, José Manuel. "La herencia de Horace Walpole". *Cultura,* No 50, 2 de marzo, 1997.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Ed. Jonathan Cape, London, 1960.
- Florescu, Radu & T. Mcnally, Raymond. *Dracula: A Biography of Vlad the Impaler, 1431–1476*. Ed. Hawthorn Books, New York, 1973.
- Frayling, Christopher. *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. Ed. Faber & Faber, London, 1992.
- Kendrick, Walter. *The Thrill of Fear: 250 Years of Scary Entertainment*. Ed. Grove Press, New York, 1991.
- MacAndrew, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*. Ed. Columbia University Press, New York, 1979.
- Miles, Robert. *Gothic Writing 1750–1820: A Genealogy*. Ed. Routledge, London, 1993.
- Morgan, Jack. *The Biology of Horror. Gothic Literature and Film*. Ed. Southern Illinois University Press, Illinois, 2002.
- Nicoll, Allardyce. *A History of English Drama*. Ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1927.
- Russo, Mary. *The Female Grotesque*. Ed. Routledge, London, 1995.
- Sole, José María. "Nace la novela del escalofrío". *CRÓNICA 72*, 2 de marzo, 1997.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Ed. Oxford University Press, The World's Classics, Oxford, 1989.
- Twitchell, James B. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Ed. Duke University Press, Durham, NC, 1986.
- Underwood, Peter (1978) *Dictionary of the Occult and Supernatural*. Ed. George H. Harrap, London, 1978.
- Varma, Devendra P. *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins. Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*. Ed. Russell & Russell, New York, 1966.





Museo del
Romanticismo

*museoromanticismo.mcu.es*





# De lo Gótico a lo Pseudo-Gótico: Mujer, vampirismo y lucha de poder

*Dr. Carlos A. Cuéllar Alejandro*

*Doctor en Historia del Arte - Universitat de València*

## Resumen

**¿Podemos identificar la cultura Gótica urbana de nuestros días con lo Gótico como categoría estética tal y como se entendía en los siglos XVIII y XIX?**

**¿Qué hermana a artistas tan diferentes como Edward Burne-Jones, Aubrey Beardsley y Victoria Francés?**

**¿Qué distingue a la propia Victoria Francés de la legión de oportunistas imitadoras promocionadas por la editorial Norma?**

**¿Qué diferencia al Tim Burton de *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, 1990) del de *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*, 2010)?**

**La respuesta a todas estas cuestiones podrían resumirse en una palabra: "autenticidad". Pero ¿qué papel juegan la mujer y el vampirismo en todo este discurso?**

El panorama actual no parece muy halagüeño pero no quiero caer en el pesimismo ni en la crítica, aunque esta sea constructiva. No voy a perder tiempo comentando producciones mediocres que sólo pueden satisfacer a una clientela poco exigente. La política editorial propia en un sistema de capitalismo feroz ha sido la responsable de la vulgarización de una fórmula mediante su saturación a través de subproductos realizados por imitadores que desprestigian el modelo al que imitan. Lo Gótico ha sido, en muchos casos, desnaturalizado, ha perdido su carácter genuinamente rebelde, individualista y obsesivo, para convertirse en un fetichismo fácilmente reconocible, instrumentalizado por operaciones de "marketing" con el único propósito de garantizar

la venta de determinados productos. Pero no son los consumidores las únicas víctimas del fraude, en él han caído hasta los propios artistas. Creadores de gran potencial que han servido de fuente de inspiración han acabado, con el tiempo, imitando a sus propios seguidores, víctimas de su éxito y de las presiones de un mercado que les ha obligado a substituir la autenticidad por la copia. No es ese el Gótico que me interesa porque en realidad nada tiene de Gótico salvo el nombre.

Lo gótico como categoría estética generó lo gótico como subgénero literario creador de la literatura fantástica contemporánea. La mediocridad de la obra pionera *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole no fue obstáculo para que esta novela seminal pusiera de moda unas características que fueron convertidas en estereotipos dignificados por los mejores representantes (Mathew Gregory Lewis, Charles Robert Maturin, Anne Radcliffe) y vulgarizados y desprovistos de profundidad por todo un ejército de imitadores y oportunistas cuya producción llega hasta nuestros días. De hecho, y desde nuestra perspectiva actual, la literatura gótica como origen de la literatura fantástica contemporánea tuvo dos tipos de manifestaciones:

a) En sus mejores ejemplos, fascinantes relatos en los que el espacio geográfico (normalmente exótico) y el arquitectónico (usualmente medieval) configuran metáforas poderosas del inconsciente del ser humano. En este espacio la presencia de lo sobrenatural o de lo preternatural se erige como metáfora de problemas existenciales y filosóficos fundamentales.

b) En los peores casos, una serie abundante de folletines superficiales saturados de los rasgos góticos más sensacionalistas y fácilmente identificables que, además, abusaban de los tópicos como recurso comercial para lectores y lectoras poco exigentes.

## *De la literatura al cine.*

El universo vampírico ha sido uno de los marcos favoritos de la producción gótica. La mujer vampiro es una tipología artística que ha configurado el precedente de la "femme fatale" simbolista y ha asegurado su continuidad. La cultura romana, primero, y la tradición judío-cristiana, después, han sido las máximas responsables de reforzar el sistema patriarcal en Occidente, condenando el matriarcado y controlando a la mujer al anular sus derechos y neutralizar su discurso. La Lilith hebraica y la Eva judeo-cristiana sirvieron como chivos expiatorios recurrentes que, con el transcurso de los siglos, generaron la figura de la mujer seductora que lleva a la perdición a los hombres que caen bajo sus garras. La misoginia está, pues, en la base de la mujer vampiro literaria que en muchos aspectos era descendiente directa de las lamias, empusas, estriges y sirenas mitológicas. Sin embargo, la diferente idiosincrasia y calidad de los artístas que han recreado este arquetipo ha



*La hija de Drácula*
*Dracula's Daughter, Tambert Hyllier*
*(1936)*

permitido enriquecerlo con una serie de matices tan interesantes como complejos.

Así la Clarimonda de *La muerte enamorada* (*La morte amoureuse*, 1836) de Théolphile Gautier responde propiamente a la mentalidad patriarcal de la mujer fatal, justificando la primacía masculina en la lucha de poderes entre ambos géneros. Sin embargo, la Carmilla de la novela homónima, escrita en 1872 por Sheridan Le Fanu, parece desafiar a la moral dominante de la época sugiriendo de forma sutil y elegante una relación lésbica "adolescente" cuyo final resulta cuanto menos ambigüo, pues si el poder patriarcal parece haber triunfado con la eliminación física de Carmilla, el recuerdo de su amor parece intacto y permanente en Laura, su víctima y enamorada.

Bram Stoker, por su parte, ofrece en su novela *Drácula* (1897) un abanico variado de posibilidades en las que la mujer se presenta como víctima, cómplice e, incluso rival del vampiro macho. Lucy pasa de ser una víctima más o menos inconsciente a convertirse en la heredera directa de las empusas cuando, ya vampira, se alimenta de los niños pequeños a los que ataca. Mina, por su parte, arrastra un sentimiento de culpa importante al saberse

vampirizada (recordemos que el vampirismo suele plantearse como una metáfora del sexo y, en este caso, Mina se siente sucia por saberse adúltera) y se convierte en rival involuntaria de Drácula al ser instrumentalizada por el poder patriarcal representado por su marido Johnathan Harker y por sus amigos el Dr. Van Helsing, el Dr. Seward, Lord Godalming y Quincey Morris. Pero no debemos olvidarnos de la terrorífica triada que habita en el castillo de Drácula. Estas mujeres vampiro, protagonistas de la escena más erótica de la novela cuando acechan y atacan a Harker, se rebelan contra su señor al disputarle la presa. Más tarde reaparecen para invitar a Mina a que se una a ellas en su condición de vampiro, pero el intento es frustrado por la violenta reacción de Van Helsing.

El cine, con diferente fortuna según los casos, ha recreado todas estas posibilidades de mujer vampiro, pero quiero destacar, precisamente, su ausencia en *Nosferatu el vampiro* (*Nosferatu, eine symphonie des grauens*, 1922), obra maestra de F. W. Murnau en la que la mujer es la verdadera protagonista en la figura de Ellen, heroína superior en inteligencia, sensibilidad, audacia y capacidad a todos los personajes masculinos que le acompañan. El aspecto más transgresor de este film expresionista es, seguramente, el tratamiento crístico de un personaje que voluntariamente ofrece su sangre para salvar a la comunidad de igual modo que Jesús ofreció la suya para redimir a la humanidad. A excepción de este y de otro ejemplo vanguardista, el ofrecido por C. T. Dreyer en su adaptación de Carmilla con el título de *La bruja vampiro* (*Vampyr*, 1930), el cine, por lo general, tanto en el modelo clásico, como en los posteriores periodos moderno y postmoderno, se ha limitado a representar a la mujer como víctima o como depredadora, pero siempre desde parámetros estrictamente patriarcales, es decir, siempre sexualmente apetecible desde una mirada heterosexual masculina. Presa o depredadora, las mujeres deben ser necesariamente atractivas para un público políticamente dominante que proyecta su libido en las fantasías sobrenaturales que este subgénero propone. Curiosa excepción es la que supone el film norteamericano *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, Tambert Hyllier, 1936) producido por la Universal y protagonizada por Gloria Holden, que encarna a la inquietante y trágica condesa Marya Zaleska. De correcta factura técnica y agradable visión, esta película destaca además por lo original de un planteamiento que inicia el relato con el arresto del profesor Van Helsing acusado de asesinato por haber matado a Drácula. Pero la carga más transgresora radica en la concepción de una mujer vampiro cuyas preferencias lésbicas son explícitas en la selección de sus víctimas. La elegante belleza del personaje difiere, además, de la que en ese momento concibe el cine clásico para satisfacer la libido de su público masculino. La protagonista solicita



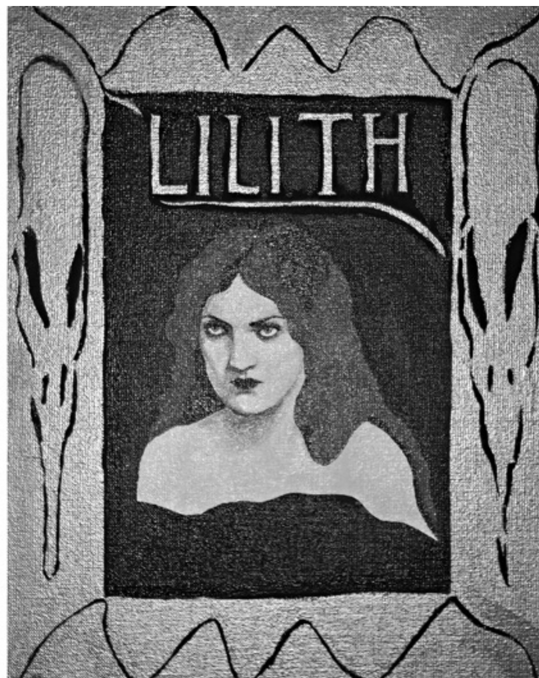
*Vampiro*
*Edvard Munch*
*(1893-4)*

ayuda a un psiquiatra para que la libere de su condición vampírica- que ha de leerse como clara metáfora de su tendencia homosexual- pero al final es traicioneramente asesinada por su celoso sirviente. Es esta una película insólita y valiente que, sin embargo, presenta al personaje como víctima (mental y física) de la ideología patriarcal, y es que aún está lejano el momento en que una mirada postmoderna subvierta totalmente el esquema en la fascinante *El ansia* (*The Hunger*, Tony Scott, 1983).

Pero junto a los productos audiovisuales, otras disciplinas han dado continuidad al fenómeno con sus propias versiones.

## *Las artes plásticas.*

Si dejamos aparte el universo editorial del cómic, las representaciones gráficas del vampirismo no han abundado hasta tiempos relativamente recientes. El ejemplo pictórico más célebre y mejor conseguido es, posiblemente, el lienzo pintado por el simbolista Edvard Munch entre los años 1893 y 1894 y titulado *Vampiro*. Con cuadros como este el pintor noruego se erige en uno de los más no-




*Lilith*
*Noemí*
*(2011)*

tables precursores del Expresionismo. Aquí no es tanto la distorsión formal como el contraste lumínico y cromático los que materializan el estado de ánimo angustioso del artista. La misoginia de Munch, presente en sus representaciones de la "femme fatale", cobra aquí un carácter más explícito si cabe con la mujer que muerde la nuca del hombre succionando su sangre. Metáfora clara de la seductora que roba la energía de su amante, lo interesante es la polisemia (más que ambigüedad) que oscila entre lo natural y lo sobrenatural de una representación en la que los mechones pelirrojos de la depredadora pueden asimilarse (o confundirse) fácilmente con los chorros de sangre de su pasiva y desdichada víctima. Con su calidad poética habitual, el propio pintor describió la escena con el lógico sentido erótico del míto: "Y él apoyó su cabeza en el pecho de ella: sintió el correr de la sangre por sus venas, oyó el batir de su corazón. Enterró el rostro en su regazo, notó dos labios ardientes en su cuello, sintió un estremecimiento helado, un deseo escalofriante, y oprimió con violencia el cuerpo de ella contra el suyo"[1]. Con todo, debemos reco-

1. Citado en LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel, *Munch*, Madrid, Globus Comunicación, S. A. y Ediciones Polígrafa, S. A., 1994, p. 28

nocer que Munch no vinculó la figura mítica del vampiro exclusivamente a la mujer. Dentro de su serie dedicada a los besos, destaca en este sentido un grabado con el explícito título de *El mordisco* (1913-1914) en el que el vampiro es masculino y su víctima femenina.

Pero ha sido el cómic, más que la pintura de caballete, la disciplina que más ha abundado en el tema de la mujer vampiro, destacando algunos ejemplos de los años 70 en los que su protagonismo e idiosincrasia cuestionan ciertos tópicos patriarcales. Así, la Vampirella creada por Forrest S. Aekerman funciona más como una super-heroína al servicio del bien que como una imagen demonizada de la mujer que despierta el instinto sexual en los hombres. Por su parte, el mito de Lilith se reencarna en la vampiro homónima que aparece en la serie que la editorial Marvel dedicó entre 1974 y 1980 a Drácula. El diseño de Gene Colan y los guiones de Marv Wolfman y Peter Gillis presentan a Lilith como hija de Drácula capaz de rebelarse contra su padre, lo que plantea no sólo una muy realista actitud generacional (el eterno enfrentamiento paterno-filial) sino, también, un reflejo interesante de la lucha y reivindicaciones feministas durante esas décadas. Sin ser exactamente un vampiro ni estar apoyada por una estética gótica, la mujer fatal más interesante del cómic actual es, casi con total seguridad, la protagonista de *Tomie* (Junji Ito, 2000) cuya recreación en el sadismo y la violencia de género esconde en realidad una denuncia de la hipocresía humana y su tendencia generalizada a justificar todo tipo de desmanes. El repetido descuartizamiento de la protagonista y su capacidad para resurgir cual ave Fénix configura, al fin y a la postre, una inteligente metáfora de la deconstrucción postmoderna de la figura de la “Femme Fatale”.

Como vemos por los ejemplos citados, la mujer vampiro es, casi por definición, rebelde, pero que se apoye o se censure dicha rebeldía depende de la perspectiva ideológica que, consciente o inconscientemente, domine a los responsables de su representación.

## *La esperanza es lo último que se pierde.*

Licenciada en Historia, investigadora medievalista y paleógrafa, Noemí es una pintora culta que desde su neorromanticismo particular es capaz de recrear lo Gótico desde presupuestos prerrafaelistas para ofrecer una obra feminista que denuncia, precisamente, las trampas patriarcales en las que cae buena parte de la cultura “neogótica” de la actualidad. En sus obras, la “femme fatale” deja de serlo, pues en lugar de constituir el chivo expiatorio del patriarcado pasa a denunciar su misoginia y su machismo. La mujer vampiro sigue siendo seductora y peligrosa, pero ya no aparece sexualizada a partir de la mirada masculina, ni siquiera se somete al erotismo que la tradición




*Carmilla*
*Noemí*
*(2009)*

siempre ha exigido. La mujer vampiro y sus equivalentes en la obra de Noemí sostienen un discurso feminista desde una mirada que trasciende la identidad de género, recuperando así el poder subversivo del vampiro en el verdadero arte fantástico. De este modo, el vampirismo retoma su función metafórica en la obra de esta joven artista.

Tres han sido hasta el momento sus vías de expresión: la decoración pictórica de pequeños cofres y cajas de madera con motivos de carácter claramente simbolista; la realización constante de dibujos donde predominan los temas mitológicos y, por último, la creación esporádica de pinturas con técnica mixta.

Su lienzo *Lilith* (2012), por ejemplo, recrea el tema de la "Femme Fatale" a través del mito hebreo que demonizó a la primera esposa de Adán por su carácter rebelde. Sin embargo, la mirada crítica de Noemí ironiza sobre la misoginia patriarcal al desvelar su artificio tomando como referente el estereotipo visual del "Star System" cinematográfico y su representación de la "Vamp" en el cine norteamericano de los años 20. Con todo, el pudor de sus seductoras mujeres rebeldes las pone a salvo de la libidinosa mirada masculina. La escopofilia del macho no puede sentirse satisfecha ante la negativa, por parte de la



*Déjame entrar*
*Låt den rätte koma in*
*Tomas Alfredson (2008)*

artista, de cosificar a unas mujeres que nunca hacen de su cuerpo un reclamo sexual. De hecho, en su obra son los rostros los que concentran el poder siniestro y la capacidad significante de sus personajes, aunque no se desdeñe en absoluto el valor simbólico de los elementos aparentemente ornamentales. Este rasgo, con todo, es un elemento coherente con una estética en la que el hombre y lo masculino como concepto patriarcal están ausentes.

Si el mito de Lilith ha sido uno de los precursores de nuestra idea actual de mujer vampiro, en *Carmilla*, dibujo del año 2009, Noemí desecha el pretexto mitológico y se decide a tratar directamente el tema. Es la sutilidad de los detalles la que transmite la naturaleza vampírica de la adolescente. Es este un buen ejemplo de cómo las miradas, en la obra de esta artista, dotan de expresión variada a caras de inspiración clásica y hieratismo escultórico. Pero su "ethos" no es causa de inexpresividad sino efecto del estado anímico y perfil psicológico de unos personajes cuya condición sobrenatural les sitúa mas allá de superficialidades mundanas. En este sentido, la producción artística de Noemí se posiciona en las antípodas de la de Victoria Francés y demuestra la variedad de opciones con las que cuenta el repertorio de lo Gótico.

## Conclusión

Ya lo dice el refrán: "No es oro todo lo que reluce", y con respecto a lo Gótico como manifestación artística y fenómeno cultural, las cosas no siempre son lo que parecen.

Películas de compleja clasificación como *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel y *Los fantasmas de Goya* (*Goya's Ghosts*, 2006) de Milos Forman son mucho más góticas que la puritana *Crepúsculo* (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008) o las últimas películas de un Tim Burton que pierde su norte de forma cada vez más frecuente. La condición vampírica de las féminas representadas por Munch y por Noemí es más auténtico que la mascarada planteada en la obra de Victoria Francés y sus prosélitas.

Agradable sorpresa constituyó el film sueco *Déjame entrar* (*Låt den rätte koma in*, Tomas Alfredson, 2008) al conseguir lo que parecía imposible: renovar la representación del arquetipo en un film de calidad muy superior a la media del momento. La equívoca edad de la protagonista y su indefinición sexual retoman una vía alternativa consustancial al propio mito del vampiro. El aspecto gótico, por su parte, permanece en espíritu gracias a la austeridad e iluminación de unos interiores domésticos que ejercen a la par como refugio psicológico y prisión física de su habitantes.

Hoy día cuesta encontrar la esencia escondida en una cultura donde prima la apariencia. Y es que cuando lo Gótico se ha convertido en una especie de marca para promocionar la venta de un producto (es decir, cuando lo Gótico ha devenido puro "marketing") quizás uno deba buscar lo Gótico fuera de "lo Gótico". El Pseudo-gótico dominante es un iceberg contra el que nuestra cultura ha chocado pero, afortunadamente, todavía podemos encontrar un salvavidas en medio del naufragio.






# La Esencia Records

**WWW.LAESENCIARECORDS.YOLASITE.COM**

Gutemberg 14 - 08210 Barberà del Vallès (BCN)
Tienda online / Novedades / Coleccionismo / E-mail: laesencia.org@hotmail.com




**HOROLOGIUM - DER VOLKSMUND SAGT PT I**
**7". Precio: 6€**

La primera parte de la trilogía "Der Volksmund Sagt", Horologium experimenta con una mezcla de sonidos industriales fusionados con lo más bello de la música folk polaca.
Edición limitada a 300 copias numeradas a mano.




**HOROLOGIUM - TELLURIAN ANTHEMS**
**12" Gatefold. Precio: 13€**

Después del aclamado "Earthbound", Horologium vuelve con un nuevo trabajo aún más grandioso y solemne. Trompetas, percusiones y furia marcial combinada hábilmente con fragmentos de piezas neoclásicas.
Edición limitada a 333 copias.




**LCHM - TERRA AUSTRALIS INCOGNITA**
**CD Digipack. Precio:10€**

Debút del inquitante proyecto LCHM.
Inspirado enlas historias de Jon Riel, un escritor danés que vivió durante16 años en las zonas más aisladas y herméticas de Groenlandia.
Para amantes del Ambient / Drone.
Edición limitada a 333 copias numeradas a mano.




**DESIDERII MARGINIS - PROCESSION**
**12" Gatefold. Precio:17€ / 25€**

Desiderii Marginis no necesita ningún tipo de presentación. El maestro del Dark Ambient vuelve con su mejor trabajo hasta la fecha.
Edición de 500 copias, 99 de ellas numeradas a mano incluyendo un 7" inédito.



SÍGUENOS EN FACEBOOK: WWW.FACEBOOK.COM/LAESENCIA.ORG


FRANZ
STVCK

# ¿Qué me pasa doctor Freud? Una aproximación a lo siniestro en el arte y la cybercultura, y un epilogo gótico contemporáneo

*Dra. Lourdes Santamaría Blasco*
*Universidad Miguel Hernández*

## Resumen

**Uno de los elementos que propicia la emergencia de lo Siniestro, según Freud, es la apariencia animada de un objeto inerte y/ o autómatas que parecen tener vida propia. Esta aproximación a lo Siniestro trata sobre las criaturas artificiales, androides y cyborgs vistos como arquetipos de perversidad femeninos, analizando desde la criatura de Mary Shelley, la Olimpia de E.T.A. Hoffmann en "The Sandman", María-Futura, la robot de "Metrópolis" de Fritz Lang y las replicantes de "Blade Runner", hasta las poupées de Hans Bellmer y los cyborgs del anime "Gosth in the Shell".**

## *I. Prologo ¿Qué me pasa doctor Freud?*

*"Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado)"*

Eugenio Trías, ***Lo Bello y lo Siniestro*** (1982)

**Sigmund Freud** desarrolló su ontología de **lo Siniestro** ("Das Unheimliche" 1919) basándose tanto en la definición filosófica de **Schelling** como en el ensayo sobre la psicología de lo siniestro de **Ernst Jentsch** en 1906; pero entendió que también debía abordarse como una nueva categoría de la estética, superando

◂ *El Pecado*
*Franz von Stuck*
*(1893)*

en atracción y repulsión a **lo Sublime,** del cual emana, no obstante. Lo Sublime, esa experiencia inquietante y abrumadora, desproporcionada y aterradora ante la naturaleza o lo inexplicable y que tantas huellas ha dejado en el arte, es apenas una bagatela comparada con la mirada angustiosa al abismo del ser humano que Freud nos propone a través de metáforas y metonimias siniestras.

El análisis de la obra **de E.T.A. Hoffmann** ***El hombre de la Arena*** (*Der Sandmann,* 1817), proporcionó a Freud la base fundamental de su teoría; según Freud, lo Siniestro se origina por la intervención de uno o más de estos elementos:

a) Lo familiar y cercano (das heimlich) que siendo originalmente agradable se ha vuelto desagradable y ha sido reprimido volviéndose secreto y oculto (unheimlich).

b) La apariencia animada de un objeto inerte, un autómata, objetos que se mueven y parecen tener vida propia.

c) La mutilación asociada a la castración y al trauma por el "complejo de castración".

d) El "doble" (doppelgänger o gemelo perverso), materializado en reflejos en el espejo, la sombra u otras formas de duplicación. **Para Freud** y **E.A. Poe**, el doble alude a la disociación entre el alma y el cuerpo y al hacerlo trae el recuerdo de la muerte.

Todas estas claves siniestras que se articulan en la obra de **Hoffmann** son una constante que se reformula en otras creaciones culturales, artísticas y míticas de seres artificiales, anteriores o posteriores a la **Olympia** de la obra de **E.T.A Hoffmann**. Estas son las que vamos a analizar mediante unos autómatas de sobra conocidos que nos sumergen en la ambivalencia entre la realidad y la ficción, en la incertidumbre entre lo familiar y lo terrorífico, entre la dicotomía de los traumas anclados en la infancia y las represiones del adulto.

## *II. Autómatas siniestras el cine, la literatura, y los media*

Esta aproximación a lo Siniestro en las creaciones culturales trata sobre seres inanimados que cobran vida (real o imaginada): muñecas, autómatas, androides y cyborgs, vistos también como arquetipos de género de perversidad femeninos. Uno de los mitos fundacionales de un ser artificial se encuentra en la historia de **Pygmalion** (incluido en ***Las Metamorfosis*** de **Ovidio**), que esculpe sobre el marfil su ideal de mujer perfecta, bella y sumisa: **Galatea**. Los ejemplos históricos y culturales de dichas creaciones de mujeres artificiales hechas a medida de los deseos masculinos son abundantes y, a pesar de los siglos transcurridos, redundantes.



*Pygmalion y Galatea*
*Ernest Normand*
*(1889)*

Según **Pilar Pedraza** en ***Maquinas de Amar*** (1998), el hombre conserva la fantasía de crear a una mujer artificial, amoldada a sus deseos y superior a las reales, para enmendar la imperfección de la naturaleza con ayuda de las diferentes tecnologías de cada época pero con las mismas siniestras intenciones, lo que ha reforzado ese anhelo masculino de ser una conjunción entre Dios y el doctor Frankenstein (primigenio arquetipo del "mad doctor"). Sin embargo, también existió una mujer que imaginó a un ser artificial y a su constructor, y ambos se convirtieron en arquetipos míticos de la literatura y el cine de terror.

En **1816**, a la edad de 19 años**, Mary Wollstonecraft Shelley** gestó una criatura hecha con restos de cadáveres, un monstruo masculino pero con dudas filosóficas y alma atormentada, más complejo que el **Golem** hebraico creado con barro y formulas mágicas por el rabino alquimista de Praga pero no menos destructivo. Recordemos la génesis de esta criatura**: Lord Byron** propuso a sus invitados, el poeta **Percy Shelley** y su mujer, **Mary**, y a su doctor y secretario **John Polidori,** realizar un relato sobrenatural, inspirados por la noche tormentosa que, como manda la tradición romántica, azotaba la villa Diodati situada junto al lago Leman de Ginebra en el verano de 1816. Es curioso como dos de los más ilustres y dotados hombres



*Lord Byron, Polidori y Mary Wollstonecraft Godwin*

de letras de su época, **Shelley** y **Byron**, no fueron capaces de escribir nada destacable. Sin embargo, tanto **Polidori** como **Mary Shelley**, aprendices bisoños a la sombra de los genios, concibieron a dos de las criaturas de ficción que más han influido en el imaginario cultural del terror: ***El Vampiro*** (1819), inspirado directamente en las características físicas y morales de Lord Byron, y ***El moderno Prometeo*** (1818); los dos seres de pesadilla son hijos espurios de una noche de rayos y truenos, creatividad y rivalidad, realidad y ficción, sueños de inmortalidad y desgracias mortales que, como una maldición, se cebaron en sus creadores.

La criatura biotecnológica y mítica de **Frankenstein** es hoy una realidad: trasplantes e implantes, prótesis orgánicas o artificiales, conforman cuerpos, sujetos e identidades inestables o en conflicto, cuya estética siniestra deviene más cercana y fascinante. Basta recordar la película de **Georges Franju**, ***Les Yeux sans Visage*** (1960) a la que **Almodovar** homenajea/plagia/masacra en ***La piel que habito*** (2011) para ver como su argumento macabro, los trasplantes de rostro _y si una parte del cuerpo es especialmente identificativa esa es el rostro_ realizados por un científico loco a su hija, son actualmente noticias mediáticas cotidianas.

Por el contrario, las mujeres virtuales creadas por hombres/pygmaliones son bellísimas ginandroides[1] sin alma, frívolas y letales como ***La Novia de Frankenstein*** (**James Whale,** 1935)_ capaz de destruir en sus primeros 15 minutos de vida el corazón de la criatura y de paso todo el laboratorio con los creadores dentro; eso sí: magníficamente vestida, peinada y maquillada_ o *femmes fatales* de acero como la robot **Futura** de ***Metrópolis*** o las prostitutas sintéticas de ***Blade Runner***. Los roles de género patriarcales establecen jerarquías y construyen mascaradas idealizadas y/o pervertidas de lo femenino asentadas en mitos y religiones; esos roles han jugado un papel fundamental en la construcción de las identidades artificiales, recreando vicios y virtudes que fusionan la moral maligna de Lilith y la sumisión de Galatea como veremos a continuación.

## *III. ¿Acaso los escritores románticos y decadentistas sueñan con seres artificiales?*

## *Olympia de E.T.A. Hoffmann, Eva Futura de Villiers de L'Isle-Adam*

**E.T.A. Hoffmann** escribió ***El hombre de la Arena*** (*Der Sandmann,* 1817) prácticamente en la misma época en la que Mary Shelley soñaba con su monstruo. El relato narra la neurótica obsesión que siente el protagonista, **Nathaniel**, por una autómata, **Olympia,** creada por el mad doctor **Spalanzani** de la estirpe de los Pygmaliones, que él cree una mujer real, más bella, silenciosa y comprensiva que su novia verdadera, **Clara**. Fascinado por los ojos de porcelana esmaltada de la autómata, **Nathaniel** recuerda su gran trauma infantil, asociado a la leyenda popular europea del hombre que tira arena a los ojos de los niños para que se duerman y luego se los arranca. Eso, unido al recuerdo de la infancia de un visitante, el abogado **Coppelius,** de su padre que le aterrorizaba amenazándole con quemarle los ojos con brasas candentes y que acaba siendo, años después y con el nombre de **Coppola**, el que destroza a la autómata.

Esta novela fue el paradigma de lo siniestro para **Freud**, ya que en él se articula especialmente la mutilación asociada a la castración y al trauma por el "complejo de castración". El miedo a perder los ojos es una angustia infantil que a menudo pervive en algunos adultos. **Freud** nos pone como ejemplo a **Edipo** con su particular forma de castración, a saber, clavándose alfileres en los ojos. En este sentido alude a que el

1. Androide femenino con características masculinas. Término acuñado por Bram Dijkstra en Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de Siglo. Debate, Madrid, 1994.

ojo se encuentra asociado al miembro masculino en algunos contenidos oníricos, en fantasías o en mitos, y a que la amenaza de pérdida del miembro masculino introduce un sentimiento intenso y oscuro que presta su eco a la representación de perder otros órganos. **Freud** igualmente resalta otra clave del surgimiento de lo ominoso en la figura de **Olympia**, esa autómata inanimada que desencadena toda la neurosis latente del protagonista. De hecho, la ópera de **Offenbach,** ***Los Cuentos de Hoffmann*** (1879) está basada en tres narraciones de este escritor, en cierto modo autobiográficas, que narran amores frustrados protagonizados por él mismo y desvelan su enamoramiento fatal de la autómata **Olympia,** inalcanzable ideal de mujer perfecta.

La historia de Hoffmann, más la leyenda europea que narra, fue la inspiración de la novela gráfica ***Sandman*** (1989-1996) de **Neil Gaiman**, dibujada por **Dave MacKean** principalmente, enclavada en un alucinante viaje de pesadilla y terror sobrenatural al final del siglo XX; la imagen, el look, del protagonista, **Sandman**, fue inspirada por **Peter Murphy**, el excantante de **Bauhaus**[2]**.**

**Villiers de L´Isle Adam** escribió ***La Eva Futura*** en 1886 y su protagonista es una Andreida[3] llamada **Hadaly** "sublime criatura artificial, lubricada con aceite de rosas" creada por un ficticio **Thomas Alva Edison** y dotada de una increíble belleza y una total y absoluta sumisión y admiración hacia lo masculino. Es una "esclava de alta tecnología" superior en todo a su modelo original ya que su creador le ha extirpado de raíz la naturaleza crítica, frívola y malévola de lo femenino, para que no desarrolle ni inteligencia ni alma propias ni rompa el corazón de **lord Ewald**, un dandy impotente amigo del científico y para quien ha sido creada tan maravillosa muñeca mercurial. No se puede negar que la trama futurista sea muy avanzada para su época, podría decirse que es puro *steampunk avant la letre*, y las andreidas de las siguientes generaciones que veremos a continuación no hacen sino confirmar que su antepasada Eva fue construida por un Pygmalion- científico-loco-precyberpunk.

Sin embargo, la modernidad sólo esta en la técnica, nunca jamás en las intenciones: **Villiers de L´Isle Adam** pone en boca de **Edison** discursos de su época que condensan en una dosis letal gran parte de los tópicos antiguos y modernos del pensamiento misógino clásico esencialista, que transmitió la literatura, ciencia y cultura decadentista sobre la

---

2. Bauhaus está considerado el grupo que inició la corriente de la música gótica post punk, su canción "Bela Lugosi´s dead" es un clásico de la cultura gótica. También se señala como influencia el look de Robert Smith, el cantante de The Cure.
3. La novela popularizó el término de androide. El término fue mencionado por primera vez por Alberto Magno en 1270. Androide denomina generalmente tanto al humanoide masculino como al femenino, aunque excepcionalmente se usa el de ginoide o andreida para el femenino.



*Olympia, la muñeca autómata de El hombre de la Arena*

***femme fatale:*** el arquetipo del ídolo profano que conjuga fatalmente sexo y muerte, deseo y temor. La misoginia que se exacerba en **Edison** (7 en escala Ritcher) es reveladora del odio/temor/dependencia/repulsión masculino acerca de ese ídolo siniestro de perversidad y abyección que es la mujer, tan imperfecta y corrupta que incluso sus clones robóticos se infectan de su funesto hechizo.

Sin embargo, a pesar de ese temor, incrustado culturalmente en el ADN masculino, las imágenes creadas de la mujer desprenden un hechizo artificioso, en el que de forma masoquista y misógina, entre la atracción y la repulsión, se recrean con todo lujo de detalles.

El cuerpo femenino es pues, ese oscuro objeto de deseo y repulsión, al que ni siquiera una buena lobotomía radical en su espíritu y cerebro dejaría en un estado ideal; siempre sería preferible la muñeca fabricada por un varón con nobles materiales varoniles: de carne artificial y esqueleto mecánico que se alimenta de electricidad y no deja repugnantes desechos orgánicos. Y así se describe a la Eva Futura:

> "Sus pies de plata sostienen unas piernas de platino rellenas de mercurio, su cráneo y su columna vertebral son de marfil, sus

pulmones de oro hilado, sus articulaciones de acero para que puedan ser sometidas al magnetismo, su movimiento eléctrico. Su alma es un sistema eléctrico dentro de la armazón metálica. Por encima de ésta se extenderá la carne artificial, en todo semejante a la natural…"[4]

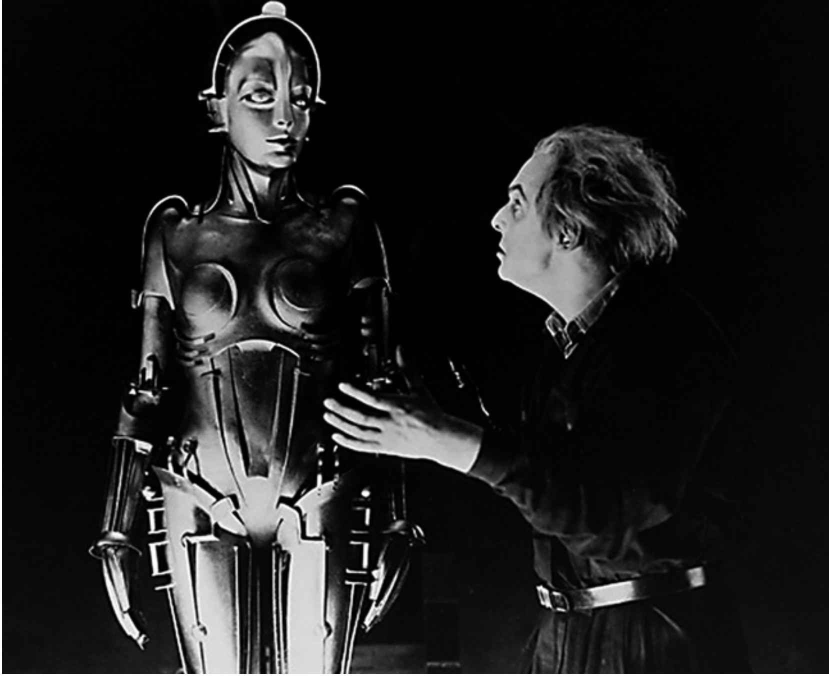
## *IV. Futura versus Maria # el Doppelgänger de Fritz Lang y Thea Von Harbou*

Esta descripción se ciñe como un guante mercurial a **Futura**, el Doppelgänger o doble especular robótico de la piadosa **María,** de ***Metrópolis*** **(Fritz Lang**, 1926). La andreida es una mujer fatal con electricidad fluyendo por sus tuberías, diseñada por el típico "científico loco", **Rotwang,** destinada a ser un agente doble de contraespionaje con una única misión: provocar el caos para reintroducir el orden con más brutalidad por encargo de **Johan Fredersen**, el dictador de la mega-tecno-ciudad, jerarquizada e industrializada al máximo. De hecho, en **Metrópolis**, se prefigura el universo y la estética cyberpunk, un mundo con una mezcla espuria retro-neo-futurista de elementos arquitectónicos medievales, góticos, art decó, futuristas y alta tecnología industrial deshumanizada, configurando una distopía siniestra como en ***1984*** de **Orwell,** donde todo es dirigido, vigilado y controlado por un ente (dictador o estado totalitario) que detenta todo el poder (megacorporaciones industriales, estatales y policiales) creando una estética expresionista y crepuscular paradigmática del cine y la literatura posterior de ciencia-ficción.

Según **Pilar Pedraza**, "**Thea Von Harbou**"[5], la creadora de esta historia, inspirada tanto en ***La máquina del tiempo*** de **H.G.Wells** (1895) como en la mencionada ***La Eva futura*** de **Villiers de L´Isle Adam** (1886), caracteriza al mundo del futuro regido por una depravación profunda: la de la mecanización del erotismo humano y la erotización del ritmo de las máquinas: steampunk total.

Al igual que el ***Doctor Mabuse*** (1922), otra creación cinematográfica de **Lang**, **Rotwang** es una especie de demiurgo creador de seres obedientes y fieles aparentemente sin voluntad: estatuas, autómatas, o criatu-

4. Pilar Pedraza describiendo a Hadaly, modelo de la Futura de Metrópolis. Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial. Valdemar. Madrid. 1998. p. 211.
5. Thea Von Harbou: Guión de Metrópolis (1926) Von Harbou fue la segunda esposa de Fritz Lang; era su amante cuando estaba casado con una mujer que murió asesinada, en un oscuro episodio sin resolver del que fue veladamente acusado el propio Lang. Von Harbou, una vez divorciada de Lang, se casó con Rudolf Klein-Rogge (ambos simpatizantes del nazismo), actor que interpretaba en Metrópolis a Rotwang, el científico creador del robot Futura. El hecho refleja la participación real, directa o tangencial de los tres creadores (escritora, director, actor) en la génesis de María/Futura.



*El científico loco Rotwang y la robot Futura, en Metrópolis de Fritz Lang (1926)*

ras resucitadas de la muerte que cobran vida e inteligencia artificial. El científico sin escrúpulos es de la estirpe de **Pygmalión, Sapalanzani** y **Edison,** y como todo creador que desafía a Dios que se precie, será destruido y/o eclipsado por su obra maestra. Su criatura, **Futura**, una rencarnación cibernética de **Lilith**, es la directa heredera de la autómata **Olympia** y de los ídolos de perversidad[6] femeninos del decadentismo finisecular.

La dual protagonista (interpretadas ambas por **Brigitte Helm**) se desdobla: **María** es la virtud elevada a la máxima potencia: virginal, humilde, conciliadora con los obreros y con los patrones, un enlace sindical con aureola de mártir cristiana. **Futura**, sin embargo, es la discordia y la voluptuosidad, una fuerza del caos que engaña a los obreros para que se rebelen y embruja a todos los jóvenes privilegiados de Metrópolis que acuden a verla al cabaret **Yoshiwara** en los jardines eternos del placer**. Futura**, o lo femenino insumiso, es una verdadera figura del exceso, tanto en lo sexual como en lo moral, por cuanto encarna todo lo

6. Véase a Dijkstra en Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de Siglo. Debate, Madrid, 1994.

reprimido y asfixiado de **María**; y, como es sabido, lo reprimido cuando surge se libera con una fuerza siniestra, demoledora y destructiva. Una vez creada, la robot[7] humanoide se rebela contra sus creadores, aunque el precio sea la muerte en la hoguera, como bruja maldita que es_ o que se la considera.

El discurso del film es premeditadamente simbólico, ideológicamente reaccionario (Von Harbou era simpatizante de los nazis), moralmente ambiguo y tradicionalmente misógino. Sin embargo, la fuerza que adquiere **Futura** escapa a todo encorsetamiento, ella es el eje gravitatorio del film y el único personaje cuya vitalidad y estética sobrevive al demoledor paso del tiempo sobre el film, aunque encarna toda la perversidad y promiscuidad femenina _o precisamente por ello.

## *V. Nexus-6: Modelos básicos de Placer v.s Caballeros de Tannhäuser*

Como hemos visto, en las ginandroides se encarna el temor humano a la tecnología incontrolada, más el temor ancestral a la insubordinación femenina. La Naturaleza Artificial, ese curioso oxímoron que señala Jesús Palacios[8], desarrolla inteligencia, iniciativa y alma propias, y para muestra no olvidemos a las fascinantes androides de ***Blade Runner*** de **Ridley Scott** (1982).

Las replicantes **Nexus 6** son las hijas bastardas e hiperbólicas de **Olympia**, **Hadaly** y **Futura**. Aunque creados a principios del siglo XXI por la **Tyrell Corporation**, en estos sofisticados androides y en el laboratorio del diseñador genético **J.F. Sebastian,** encontramos las reminiscencias alquimistas del "homunculus" que **Paracelso** creó en su búsqueda de la piedra filosofal, mas la magia del rabino cabalista que creó al **Golem** y el "look" polvoriento del taller desvencijado del creador de autómatas **Sapalanzani**; incluso el ambiente gótico-siniestro de la novela de **Shelley** y su criatura sobrenatural revenida de la muerte entre rayos y truenos. Ya sea creado en un gabinete nigromante medieval o en un laboratorio de diseño genético de una Corporación Multinacional de un futuro distópico (2019) y ciberpunk, el androide sigue siendo el autómata ambiguo e inquietante que se desliza entre el mundo inerte de lo mecánico y mineral y el mundo sensible de la carne y el pensamiento. No olvidemos que **Freud** señaló como una de las claves de lo siniestro la sensación de angustia, duda, horror, o turbación suscitada por el efecto aparente de vida en los seres artificiales, inanimados o cadáveres.

---

7. "Robot" es una palabra popularizada por el checo Karel Capek en su novela R.U.R (1920), y proviene del idioma eslavo y significa "esclavo".
8. Jesús Palacios, artículo sobre el libro El rival de Prometeo, en "Que leer". Nº 144.

Pero hay ciertas diferencias entre los **Nexus 6**, según el género que tienen asignado. Así pues, **Zhora y Pris** son androides de última generación convertidas en "prostitutas electrodomésticas" para dar placer a los soldados y obreros cósmicos exiliados más allá de las puertas de Tannhäuser. **Zhora**, baila en un club de strip-tease nocturno con una serpiente enroscada a su cuerpo desnudo, exactamente igual que la Lilith diabólica y decadente del cuadro de **Franz von Stuck** ***Die Sünde*** (El Pecado, 1893). **Pris**, "modelo básico de placer", pasa por una muñeca letal de ojos ahumados en el cuarto de los juguetes, junto a los maniquís desvencijados. Su vida artificial tiene una fecha de caducidad de 4 años, como la de los **Nexus 6** masculinos, pero las ginandroides ni siquiera tienen apellido, sólo un nombre que parece extraído de una página de contactos. Incluso la tercera replicante de recuerdos impostados, **Rachel,** apenas pasa de secretaria estilosa y decorativa, para demostrar la heterosexualidad de **Rick Deckard**, el *blade runner* por excelencia.

El ajusticiamiento de las ginandroides aunque espectacular (tras un tiroteo o una lucha cuerpo a cuerpo, y aunque son chicas duras de matar acaban besando el asfalto entre cristales rotos o como una muñeca desvencijada) no tiene la grandeza de la muerte_ por caducidad_ del noble androide varón, **Roy Batty** evocando sus recuerdos visualizados con ojos artificiales: *he visto cosas que no creerías…* y fundiendo sus lágrimas en la lluvia inclemente e incesante que cae en la Neo-L.A.-Metrópolis.

Pero antes, **Roy Batty**, el **Nexus 6** más carismático y humano, demasiado humano, ha buscado tenazmente a su creador (al que llama padre) y dueño de la Corporación **Tyrell** para destruirlo. Y como si fuera un retorcido homenaje al cuento de **Hoffmann**, aplasta los ojos de **Tyrell,** como el **Hombre de la Arena** de las pesadillas de **Nathanael**, que arrancaba los ojos de los niños. De hecho, en la película las referencias a los ojos artificiales o reales son continuas: destellos que surcan el iris de un ojo gigante al iniciarse el film, los ojos de los replicantes sometidos al test de Voight-Kampff, los ojos del búho replicante, la caja llena de ojos de repuesto… Y de nuevo **Freud** nos da esa siniestra lectura de amenaza de castración edípica, suscitada por la perdida de los ojos o visión, y como el Edipo trágico ha resuelto la figura metafórica freudiana de "matar al padre" para obtener la libertad, de una forma literal.

Estremecedor eterno retorno: en el futurista ***Blade Runner*** del siglo XXI los hombres/replicantes son soldados, detectives, obreros, científicos, asesinos, poetas, etc. Ellos pueden ser héroes_"just for one day"_, patriarcas o monstruos[9] a elección. A las mujeres/replicantes en cambio sólo se les permite un único rol social: "modelo semihumano básico de placer biodegradable". Parece que no hay manera de

9. Gil Calvo, Enrique, Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos, Anagrama. Barcelona, 2006.

escapar del encasillamiento de género que cultural, social, literaria y artísticamente se impone a la mujer, por los siglos de los siglos, incluso en el futuro, en otra galaxia muy lejana, más allá de Orión.

## *VI. De cómo las poupées de Hans Bellmer se convirtieron en las cyborgs de Ghost in the Shell*

"Todo el mundo debería releer el maravilloso libro de Villiers de L´Isle Adam, *La Eva Futura,* modelo de María, la "mujer eléctrica" de Metrópolis de Fritz Lang. El libro anticipa la superación del cuerpo por ondas corporales, por cuerpos de emisión y recepción. Y por tanto la cibersexualidad_ pero también la cibersocialidad y la cibercultura en general…" **Paul Virilio**.

Según **Virilio**[10], el arte de la era virtual es un arte de retroalimentación, lo que conlleva al clímax de la virtualización o lo que él llama **cibersexualidad**. En ***Ghost in the Shell*** confluyen todos los factores que estamos analizando y que Virilio ha sintetizado en la cita anterior. **Marshall Mcluhan**, sin duda, la suscribiría, ya que consideraba la fusión de sexo, muerte y tecnología como la clave del folklore industrial contemporáneo, y la cultura japonesa refleja perfectamente dicha cibersexualidad en sus mangas y animes cyberpunks.

Los animes ***Ghost in the Shell*** **(1995)**[11] y su continuación, ***Ghost in the Shell 2: Innocence*** (2004) están protagonizados por **Motomo Kusanagi, una cyborg**, ya que sólo su cerebro y recuerdos son humanos; su cuerpo fue destrozado en una misión y sustituido por un modelo robótico femenino de fuerza sobrehumana, conectado por cables y enchufes a una gigantesca matriz biogeneradora (imagen que inspiró directamente al film ***Matrix***, 1999). **Kusanagi** es la comandante de la "Patrulla Especial Ghost", especializada en crímenes tecnológicos cometidos en una metrópolis gigantesca, virtual y cibernética, una red donde coexisten el pasado, el presente y el futuro.

El cartel de ***Ghost in the Shell 2: Innocence*** es toda una declaración de principios: una Cyborg desmembrada que parece clónica de una de las muñecas ("poupées") de **Hans Bellmer**, nos avisa de mutilaciones de novias mecánicas. Igualmente, el "opening" del film incide en homenajear a **Bellmer** recreando la fecundación

10. Paul Virilio en conversación con Catherine David.
http://www.accpar.org/numero3/virilio.htm
11. El manga Ghost in the Shell, dibujado por Shirow Masamune, fue publicado en 1991. Los animes fueron dirigidos por Mamoru Oshii.

biotecnología de un cuerpo articulado a imagen y semejanza de sus muñecas. Este anime contiene una trama más interesante para este estudio: Se intentan desvelar los asesinatos cometidos por androides-muñecas sexuales fabricadas por una Corporación[12], que una vez liberadas de sus amos se suicidan. Tal vez las reglas de la robótica de **Asimov** las tengan mal asumidas o es que las transgreden deliberadamente.

Para el filosofo y escritor surrealista **Bataille** (amigo y colaborador de **Bellmer**) la mujer/muñeca/maniquí está asociada al sexo criminal, caníbal y castrador: ella es una especie de heroína, una sacerdotisa profana y lasciva, una intermediaria entre el hombre y lo sagrado por medio del sexo; la transgresora por excelencia, y así afirma:[13] "La transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa"

Posteriores mangas y animes han seguido explotando este género de ciencia ficción post-apocalíptica, como el dibujante **Tsutomu Nihei.** Su universo distópico cyberpunk con mega-ciudades ultratecnológicas está poblado por cyborgs andróginos, hiperviolentos y superfuertes. Sus cyborgs tienen un aspecto engañosamente frágil, algunas con prótesis como guadañas o sierras mecánicas y máscaras como la de **Leatherface**[14] o **Jason**; otras están mutiladas como las muñecas fatales de **Bellmer**, o son como ángeles mutantes y vampíricos; todas ellas letales y asesinas. El decadentismo finisecular y sus imágenes míticas de lamias, sirenas, arpías, gorgonas y demás ídolos de perversidad siguen teniendo su reflejo especular y continuidad en las cyborgs de universos hipertecnificados, post-humanos y virtuales.

**Bellmer** tal vez no consiguió que sus muñecas sexualizadas (a las que dotaba a veces de mecanismos inservibles en el interior de sus cuerpos) cobraran vida, aunque la fuerza de su obsesión erótica las convirtió en turbadoras y siniestras metáforas del deseo, con más poder de seducción que las mujeres reales. Estas estrategias fatales de seducción del objeto, que diría **Baudrillard,** nos hace interrogarnos acerca de los mecanismos del deseo: puro artificio, fantasmas arcaicos y a la vez tan contemporáneos que no nos abandonan y que se revisten con la mecanización y fragmentación que les otorgan Eros, Thánatos y Technos de forma indisoluble.

---

12. Como en Blade Runner, las tramas cyberpunk se caracterizan por incluir como enemigo invisible o "deux ex machina" a las Corporaciones Multinacionales o Gobiernos Policiales en la sombra.
13. Georges Bataille: El erotismo, Tusquets, Barcelona, 1997. p. 67.
14. Leatherface es el asesino con máscara de cuero y sierra mecánica de la película La matanza de Texas. Tobe Hooper, 1974.

## VII. Robots Sexuales, Videos y Living Dead Dolls

**Marshall McLuhan**, en ***The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*** (1951)[15] investigó sobre las representaciones predominantes de los *mass media* y sus consecuencias psicológicas, sociales, económicas, estéticas y éticas ejercidas sobre la sociedad industrial. El estudio lo efectuó sobre las imágenes más habituales de la publicidad, los cómics, revistas sensacionalistas, pulps magazines, portadas de prensa, programas de radio y t.v., etc...; analizándolas como un crítico observaría una obra artística, examinando sus estímulos e interrogantes, su grado de manipulación, su finalidad lucrativa, etc…; y concluyó que los temas predominantes en la conciencia pública de la sociedad industrial eran la mecanización, el sexo y la muerte, imbuidos en el imaginario colectivo por la mitología, el psicoanálisis y el arte, aunque en este caso, y tras ser convenientemente desactivados sus elementos "siniestros", sirvieran principalmente para promocionar productos comerciales; verbigracia: fembots que sirven cerveza extrayéndola de su cuerpo.

El video que **Crhis Cunningham** realizó para **Björk, *All is full in love*** (2000), donde los protagonistas son robots, es una conclusión lógica de la escalada que realizan las divas y/o la industria del pop para reconvertir la imagen real de la mujer en una virtual superación de los límites corporales e hipersexualización del metal. El diseñador **Thierry Mugler** es el **Pygmalion** de "Haute Couture" que se inspira en la **Futura** creada por **Rotwang** para construir unos "servomecanismos"[16], como prolongaciones sofisticadas del cuerpo, prótesis y ortesis metálicas que robotizan a las divas del pop, convirtiéndolas en unas "Fashion-Robot-Victims". **Beyonce** imitó sobre el escenario a la robótica **Futura,** revestida como un crustáceo con un asfixiante caparazón metálico. Vestir robótica es lo más "trendy". Incluso **Lady Gaga**, faltaría mas, luce ortopédica robótica con un "vintage" de **Mugler,** en el video *Paparazzi*.

A nuestro entender, en un principio, las mujeres artificiales eran creaciones culturales, generadas por el cine y literatura, y símbolos deudores del mito, que llegaron a independizarse de las mentes

---

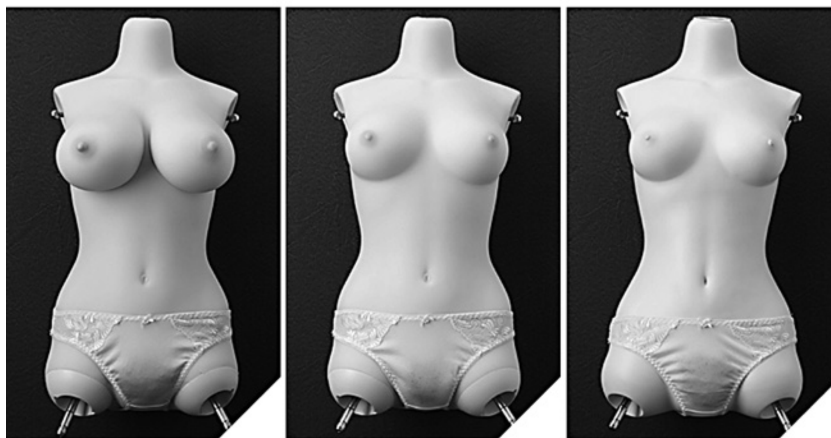
15. Umberto Eco comentó sobre su libro que "paradójicamente este libro hace pensar en un Adorno que se expresase en tebeo". McLuhan aborrecía a los mass media, sin embargo acabó sirviéndose de ellos para desarrollar su pensamiento crítico hacia la sociedad de consumo y la explotación del público.
16. McLuhan desarrolló el término de servomecanismos como extensiones mecánicas/artificiales del cuerpo humano desarrolladas por las tecnologías de cada época: rueda, arma, electricidad, realidad virtual, etc... El mito de Narciso lo utilizó como ejemplo de la extensión de las percepciones visuales en el servomecanismo de su propia imagen reflejada/extendida en el agua.

masculinas que las crearon para convertirse en seres autónomos, dotadas de vida propia y con atributos a reivindicar, entre ellos su "malignidad", vista como desobediencia contra el poder falocéntrico. Por desgracia, la publicidad y los media ha convertido ese arquetipo en un degrado estereotipo funcional, más que domesticado: comercializado, sumiso y esclavizado.

En la actualidad existen proyectos de I+D que elaboran "novias mecánicas" o juguetes sexuales hiper sofisticados para el disfrute masculino: La mujer objeto ideal, un cruce entre play-mate y/o geisha-bot con órganos genitales sintéticos e inteligencia (pero no demasiada) artificial: verbigracia: Clones de Pamela Anderson[17] customizados al uso del cliente occidental u oriental. Japón y Corea del Sur son grandes fabricantes de robots; de hecho Corea ya ha elaborado una Carta de Ética Robótica y expertos occidentales debaten sobre crear códigos de Roboética liberal en materia de sexo. Los interrogantes filosóficos, morales y éticos que surgen de su contemplación estética y de su existencia virtual son inevitables: ¿Somos sujetos artificiales fascinados por lo más falso que lo falso? ¿Son equiparables los androides a los seres humanos en derechos? ¿Cuánto hay de humano en las máquinas y/o servomecanismos, y cuanto hay de desnaturalizado en nuestra humanidad y/o naturaleza? ¿Cuáles son límites entre lo artificial y lo natural? Y especialmente: ¿Por qué se siguen creando robots/humanoides/cyborgs con los roles de género tan marcados en su microchip según su aspecto femenino (Geisha-bot) o masculino (Terminator) exterior? Las criaturas artificiales son superficies de inscripción, codificación y lectura; muestran lo artificioso de la identidad, del cuerpo y de la sexualidad. Son simulacros, reflejos e ilusiones del deseo; pura construcción y reconstrucción, sólo cambian las tecnologías[18] usadas a través de los tiempos. No deja de ser inquietante ver como se han invertido las reglas del juego: los dueños de estas fembots son ahora los seres siniestros, mientras que sentimos preocupación por ellas a manos de sus "extraños" amos.

Y para cada edad, sexo y género, para cada deseo inconfesable y/o siniestro, hay una muñeca especial: Las **Living Dead Dolls,** son la versión en miniatura, fetichista y coleccionista de l@s monstru@s que amamos, y que encarnan la atracción/repulsión que ejercen los seres inanimados a los que creemos dotados de vida propia cuando nadie les ve. Recordemos el terror del repelente y malvado niño de

17. Uno de los escasos ejemplos de robot sexual masculino es el de Gigoló Joe, encarnado por Jude Law en Inteligencia Artificial, de Spielberg., 2001. La excepción que confirma la regla.
18. Isabel Clúa en "El deseo de las máscaras: Criaturas artificiales y amores artificiosos en Monsieur Venus, de Rachilde". En Los hábitos del deseo, Excultura. UAB. Barcelona, 2005.



*Muñecas sexuales*

**Toy Story** cuando los muñecos a los que tortura y mutila cobran vida y se revuelven en su contra. Tal vez deseamos eso de nuestro pequeño **Edgard Allan Poe**, que consume sus actos fallidos con su **Annabel Lee**[19], o que la **Caperucita Vengativa** se gane a pulso su apodo de roja, o jugar con las muñecas mellizas-siamesas a lo **Diane Arbus** vistas en *el Resplandor*, o con **Leatherface** y **Jason**, con la Condesa Sangrienta **Bathory** o con autenticas **Fashion Victims**... A través de estos **Zombie dolls** se trata de exorcizar y controlar el miedo y el horror, o al menos habituarnos a él o hacernos sus cómplices. El sinestro encanto de esas muñecas poseídas y niños endemoniados está en que representan a todo el santoral diabólico, leyendas populares, literatura fantástica, iconos del cine de horror y gore, pesadillas espeluznantes y los cuentos de la infancia; en suma todo lo producido por el inconsciente humano: el lugar íntimo y prohibido donde residen los horrores presentidos y los monstruos más deseados y temidos que nos constituyen como sujetos[20].

19. Radio Futura homenajea a Poe en su canción Annabel Lee y a Eva Futura en la canción Hadaly.
20. Eugenio Trías, Lo Bello y lo siniestro, DeBolsillo, Barcelona, 2006.

## VIII. *Epilogo gótico contemporáneo*

Algunas características de lo Gótico y lo Siniestro, e incluso de lo Abyecto[21], se manifiestan a través de espacios recurrentes y situaciones obsesivas: Criptas, subterráneos, mazmorras, cementerios, casas o castillos en ruinas y/o espectrales, amores enfermizos, amadas catatónicas o al borde de la muerte, tumbas y ataúdes por doquier, barriles de amontillado, el espanto que surge de la tumba, corazones delatores y demonios de perversidad. Este es el universo literario de **E.A.Poe** y de **Lovecraft**[22] que acentúa, fija y da esplendor a estás tipologías configurándolas como arquetípicas, y son fijadas visualmente en la cultura popular por los comics de horror (***Vampus***, ***Rufus*** y ***Dossier Negro,*** traslación española de la estadounidense ***Creepy*** en la década de los 70); por las películas de **Roger Corman** basadas en Poe, y por todas las **b-movies** (las mejores sin duda las de **Ed Wood**) o tv series que conforman ese imaginario colectivo, con aproximaciones realizadas tanto desde el respeto como desde la parodia voluntaria o involuntaria, desde ***La Matanza de Texas*** (1974) a ***American Horror Story*** (2011), todas son variaciones más o menos fieles o afortunadas del cliché gótico-siniestro.

Y donde hay una casa, hay un hogar y una familia, en apariencia más o menos normal o disfuncional, pero que en realidad son monstruosas (y no me refiero a la encantadora **Familia Munster,** tan normales ellos que consideran a su sobrina Marilyn una rareza, la pobre). Pero, cuando lo familiar y cercano (*das heimlich*) que siendo originalmente agradable se ha vuelto desagradable y ha sido reprimido volviéndose secreto y oculto (*unheimlich*) se producen verdaderas historias de horror… Podríamos susurrarlo a la manera de **Marlon Brando** interpretando al **Coronel Kurtz** en ***Apocalypse Now*** (1979): *El horror… el horror…* O podríamos revisar los cuentos infantiles repletos de tramas y personajes siniestros ¿Qué son sino los padres de **Pulgarcito** o los de **Hansel y Gretel** que abandonan a sus hijos en medio del bosque?

El horror es cuando esos arquetipos ficcionales, pre y post freudianos, se convierten en la realidad en la crónica más siniestra y abyecta de los media de nuestra época: Un vecino, un amigo de la familia, un pariente, un desconocido tal vez (del cual todo el mundo posteriormente dirá: "si

---

21. Lo Abyecto es una categoría estética formulada por Georges Bataille y reformulada por Julia Kristeva: El concepto de abyecto esta vinculado a lo perverso, lo sucio, aquello que nos produce repulsión, envilecimiento y humillación. Lo sagrado y lo abyecto tienen varios elementos en común: ambos son conceptos ambiguos y tanto lo abyecto como lo sagrado atraen y repelen. En casi todas las culturas, el cadáver es a su vez sagrado y abyecto: por su dimensión de caída (cadáver = cadere, caer) se convierte en lo intocable que, nos recuerda a través de su descomposición, nuestro propio efímero ser.
22. Algunos títulos de las obras de Lovecraft: el Intruso, El extraño, En la cripta, La casa maldita, La tumba, Reanimator...



*Lewis Carroll (1832-1898) con Alice Liddell (1852-1934)*

parecía tan normal"), desvelará su cara secreta, su Hyde más oculto a niñ@s pre-púberes que, como las amadas de Poe, son encerrados en vida en sótanos o emparedadas en búnkeres, y sometidos a infamias y torturas. Los sinestros portadores del horror tienen muchas máscaras, desde el disfraz de payaso que usaba **John Wayne Gacy**[23] para atraer a niños y adolescentes a los que posteriormente violaba y enterraba en su sótano, hasta el disfraz de patriarca intachable de Josef Fritlz: el **Ogro de Amstetten** que mantuvo 24 años encerrada a su hija en un sótano bunkerizado bajo el jardín de su casa, y con la que tuvo siete hijos-nietos incestuosos, tres de los cuales vivían en el sótano y otros con su esposa legitima… Por todas partes aparecen siniestras perversiones, algo reprimido que retorna en la forma de lo abyecto, que no tiene que ver necesariamente con la suciedad o la salud, sino que remite principalmente a una perturbación de la identidad: "lo abyecto es perverso, ya que no abandona ni asume

23. John Wayne Gacy, alias el Payaso asesino, fue un serial killer estadounidense que acabó con la vida de 33 niños y jóvenes. Los cuadros de payasos (sus alter ego, según los llamaba) que pintaba en la cárcel son codiciados por fans de lo macabro como John Waters, y forma parte de la cultura popular saliendo incluso en una episodio de la serie South Park.



*Alice Liddell fotografiada por Lewis Carroll (1858)*

una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la corrompe. Esencialmente diferente de lo Siniestro, incluso más violento, la Abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos”[24].

Sin embargo, la obra artística traza una grieta entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En cierta manera, las fotografías que **Lewis Carroll** tomó a **Alice Liddell** se deslizan en la ambigüedad del deseo siniestro y la represión; esa Alicia imaginada como una niña perdida de Nunca Jamás, como un esbozo de la **Lolita** de **Nabokov**, o de las niñas hermafroditas, torturadas y mutiladas, dibujadas obsesivamente por **Henry Darger** recreando su traumática infancia como huérfano en diversos hospicios católicos. Los artistas sugieren sin mostrar, revelan sin dejar de esconder u ocultar algo, muestran como real algo que se revelará ficción. En ningún caso se patentiza crudamente lo siniestro, sólo se presiente, de forma velada, sugerida, metaforizada. Según el poeta Schiller, lo que hace de la obra de arte una forma viva, es esa complicidad y síntesis del lado perverso y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y

24. Kristeva, Julia: Poderes de la Perversión. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1988.

transforma, sin ocultarlo del todo. A través de las categorías de lo Abyecto, lo Siniestro y lo Monstruoso, el artista muestra la vulnerabilidad del ser humano, no solamente para recrearse en lo macabro, sino para instalarse en el reconocimiento de nuestra condición depredadora y autodestructiva.

## Referencias Bibliográficas:


- Bataille, Georges: El erotismo, Tusquets, Barcelona, 1997.
- Baudrillard, jean: *Las estrategias fatales.* Editorial Anagrama. Barcelona, 1984.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith.* Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 2004.
- Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad,* Paidós, México, 2001.
- Casanave, D. / Vandermulen, D.: *Mary Shelley.* Editions Le Lombard, Bruxelles, 2012.
- Dijkstra, Bram: *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo.* Debate. Madrid, 1994.
- Fernández Collado, Carlos: *Marshall Mcluhan. De la Torre de marfil a la Torre de control,* Instituto Politécnico Nacional, México, DF. 2004.
- Freud, Sigmund: "Lo ominoso", *Obras Completas Vol. XVII,* Amorrortu, Buenos Aires, 1989.
- Gil Calvo, Enrique: *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos,* Anagrama. Barcelona, 2006.
- Haraway, Donna.: "Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX". En *Ciencia,* cyborgs *y mujeres. La reinvención de a naturaleza.* Cátedra, Madrid, 1995.
- Hoffmann, E.T.A.: "El hombre de la arena", *Cuentos, 1*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- Kristeva, Julia: *Poderes de la Perversión*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1988.
- Pedraza, Pilar: *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial.* Valdemar, Madrid, 1998.
- Riviere, Joan: "Womaliness as a Masquerade", *International Journal of Psychoanalysis.* 1929.
- Trías, Eugenio: *Lo Bello y lo Siniestro*, DeBolsillo, Barcelona, 2006.
- VV AA.: *De Galatea a Barbie. Autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*. Ed. Lengua de trapo. Desórdenes. Biblioteca de Ensayo. Madrid. 2010.
- VV AA.: *El rival de Prometeo. Vidas de Autómatas Ilustres.* Edición de Marta Peirano. El panteón portátil de impedimenta. 2009.
- VV AA.: *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne.* Oktagon, Köln, 1999






# Pesadillas góticas con cuerpo de mujer en la literatura norteamericana

*Dra. Eulalia Piñero Gil*
*Universidad Autónoma de Madrid*

## Resumen

**En este ensayo se analiza la literatura gótica norteamericana del siglo XIX escrita por las autoras Emily Dickinson, Charlotte Perkins Gilman, Kate Chopin y Edith Wharton. A través del estudio de sus obras se ponen de manifiesto temas recurrentes como el énfasis en la representación de la muerte, el gótico doméstico y el cuerpo de la mujer como símbolo de alteridad o de lo monstruoso. Las escritoras utilizan el género gótico como expresión literaria de su denuncia sobre la invisibilidad, la violencia y la opresión social, política y emocional que se ejercía sobre la mujer en su época. El mundo fantasmagórico gótico les permite dramatizar sus pesadillas y la convulsa realidad de la mujer decimonónica. De esta forma, se produce la dualidad, el necesario desdoblamiento de la realidad para que, a través del miedo, la catarsis, la purga, el dolor y el placer de su lectura podamos alcanzar la auténtica verdad de la experiencia, en este caso, de las mujeres que nos precedieron en otros mundos y en otras épocas.**

*One need not be a Chamber – to be Haunted*
*One need not be a house –*
*The Brain has Corridors – surpassing*
*Material Place -*

***Emily Dickinson*** (2001: 286)

El término "gótico femenino" fue acuñado por la crítica Ellen Moers en 1976 en su archifamoso libro *Literary Women The Great Writers*. En este texto seminal, la pensadora inglesa teoriza sobre el gótico femenino como un género literario en el que distingue dos líneas narrativas: por un lado, las novelas en las que la figura central es una mujer joven que es a la vez víctima perseguida y heroína valiente, tal y como sucede

*Emily Dickinson*
*(1846-1847)*
*Daguerrotipo*

en la novela *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe; y, por otro lado, pone de manifiesto el giro que da el género con *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley como, según la teórica, un relato arquetípico del nacimiento de una progenie horrenda así como de la maternidad y la creación artística. Para Moers, el gótico femenino se centraba fundamentalmente en relatos sobre el cuerpo de la mujer, la sexualidad y la reproducción. En su opinión, este género representaba las ansiedades y miedos de la mujer ante el parto y el nacimiento así como su imaginario en cuanto a la creatividad artística y literaria. Es llamativo que las primeras teóricas del género que surgieron a raíz de los movimientos feministas de los años sesenta, destacaran que el gótico expresaba "las protestas más oscuras, las fantasías, y los miedos de las mujeres" (Showalter, 1994: 127)

En los años setenta del pasado siglo, las críticas psicoanalíticas dieron un paso más en sus investigaciones sobre el gótico y la mujer y consideraron que uno de los temas más sobresalientes en estas narraciones era la maternidad como una experiencia eminentemente corporal. En otras palabras, se centraron en teorizar el gótico femenino como un género que se centraba casi en exclusiva en la representación del cuerpo desde las vivencias de la mujer. Para ellas las heroínas góticas no estaban presas en una mansión sino en su propio cuerpo. Desde que Moers y otras críticas empezaron a teorizar sobre el gótico femenino o de la mujer han pasado más de 30 años y todavía hay debates sobre si el gótico femenino es un género aparte o no. Desde mi punto de vista y ante la evidencia de la historia literaria, es más que plausible afirmar que hay un gótico femenino con unas características muy definidas como son ciertos temas y modos de representación recurrentes. En el caso concreto de los Estados Unidos, no hay duda de que no solo se trata de una forma de escribir, sino de un conjunto de obras que expresan unas experiencias determinadas ligadas a la idiosincrasia particular de este país y a la de la mujer norteamericana, tal y como trataré de demostrar en este ensayo.

Durante las postrimerías del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX el género gótico gozaba de gran popularidad y prestigio con escritores como Washington Irving, Charles Brockden Brown, E. A. Poe, Herman Melville y Henry James, entre otros, que investigaron y problematizaron el origen y las causas del mal. Hay que tener en cuenta que la literatura norteamericana había sido hasta mediados del siglo XIX eminentemente anti-realista y estaba más preocupada por las discusiones metafísicas sobre el bien y el mal, el pecado, la culpa y la redención, todo ello debido, lógicamente, a la impronta de la trama ideológica calvinista.

En el caso de las escritoras norteamericanas se podría afirmar que, desde los inicios coloniales, mostraron un interés inusitado por representar sus experiencias vitales tanto en el ámbito público como en el privado. En este sentido, la naturaleza se convirtió en el espacio gótico por excelencia debido a la inexistencia de castillos, mansiones, abadías,

monasterios y otros entornos decadentes, como en el caso de los paisajes urbanos y rurales británicos que reflejaban las escritoras inglesas. Así pues, el inicio del género en los Estados Unidos hay que situarlo en las narraciones fronterizas de cautiverio que daban testimonio de las incursiones que hacían los indios en los poblados puritanos cuando arrasaban, incendiaban y saqueaban las poblaciones, llevándose prisioneros que luego devolvían a cambio de un rescate. Las narraciones que surgen de esas terribles experiencias son góticas en cuanto a la obscuridad, el terror y el pánico que provocaban estos encuentros con "el otro" al que describían como si se tratase de huestes diabólicas. De acuerdo con la tipología bíblica, los indios pasaban a ser seres satánicos, no humanos, que entraban en conflicto abierto con los cristianos y que se convertían en verdugos de los testigos de la fe que morían y padecían un martirologio de dimensiones épicas como parte de las exigencias religiosas de purificación y de las pruebas que tenían que pasar para probar su fe. La espeluznante narración de *Una historia verídica del cautiverio y de la liberación de la Sra. Mary White Rowlandson* (1682) se convierte en ejemplo pionero de este gótico femenino norteamericano ligado al violento encuentro entre la frontera colonial y la naturaleza. De este modo, el escenario gótico se trasladó a la naturaleza como espacio de máxima ansiedad para los puritanos que ven en ese *locus* la representación del mal y de sus seres más temidos: los indios, además de todas las bestias que poblaban los bosques y de las inclemencias naturales.

Las mujeres también fueron las grandes protagonistas de las crónicas históricas del mundo colonial puritano durante los juicios de Salem en 1692. Según el poder calvinista, las brujas tuvieron en la naturaleza su ámbito más idóneo para encontrarse con el maligno y desarrollar todos los aquelarres y demás sortilegios para enfrentarse a la comunidad cristiana. Esta ideología obsesiva buscaba abiertamente estigmatizar a toda aquella mujer que se saliera del paradigma moral calvinista y encontraron en la brujería unida a la naturaleza la combinación perfecta para eliminar a toda mujer sospechosa de cualquier conducta desviada o que manifestara algún saber o poder fuera de lo convencional. Según ha señalado la filósofa Beatriz Preciado, "la activista feminista y bruja pagana Starhawk entiende la persecución de las brujas que tiene lugar en Europa entre 1430 y 1740 (y que se extiende también a las colonias americanas) como parte de un proceso de erradicación de un poder y un saber experto y hegemónico imprescindible para la implantación progresiva del capitalismo a escala global" (114-115).

Durante el siglo XIX muchas escritoras norteamericanas experimentaron, desarrollaron e hicieron suyo el género gótico con características propias y ciertamente distintas a las de sus coetáneos masculinos (Piñero, 1999: 221-240). Este hecho es curioso porque la gran mayoría de las escritoras optaron por desarrollar en su ficción el mundo de lo fantasmagórico, como es el caso de las escritoras Louisa May Alcott, Gertrude Atherton, Alice Brown, Rebecca Harding Davis, Mary Wilkins Freeman, Charlotte Perkins Gilman, Georgia Wood Pangborn, Elizabeth Stuart

Phelps, Harriet Spofford, Harriet Beecher Stowe, Edith Wharton, Ellen Glasgow y Willa Cather y Kate Chopin. Tal y como ha señalado Barbara Patrick: "los relatos de las mujeres evitan la duda epistemológica sobre lo que sabemos o desconocemos o el hecho de buscar quimeras; los relatos sobrenaturales representan un mundo real en el que hay cosas y experiencias aterradoras y espantosas, entre ellas, la marginación de la mujer y su permanente silenciamiento. En la ficción sobrenatural de las escritoras, la representación de la realidad pone de manifiesto la verdadera y terrible naturaleza de su existencia como mujeres. Es decir, la realidad de un mundo en el que la mujer no podía experimentar la pasión o ejercer el poder sin violar los mandatos sociales o sin transgredir los límites de la moralidad" (2000:74).

Tal y como he mencionado previamente, el gótico norteamericano desarrollado por los escritores generó un marcado interés por el origen del mal, la culpa, el castigo, la muerte y todo lo relacionado con lo prohibido desde una perspectiva metafísica. Así pues, para los autores masculinos el mal y sus consecuencias constituían una fuente inagotable de exploración en sus creaciones góticas. Por el contrario, para las escritoras góticas, el mal tenía un carácter eminentemente social, es decir, la representación del mal era todo aquello que la sociedad consideraba vetado para la mujer y las numerosas injusticas perpetradas contra ellas. De hecho, "las autoras góticas encontraron en los relatos de fantasmas las metáforas adecuadas para compensar y reparar las injusticias cometidas en contra de las mujeres, además de denunciar su invisibilidad social en cuanto al trabajo realizado, y la opresión emocional, social y política que experimentaban en la comunidad. Tal y como los fantasmas hablaban desde el más allá, las escritoras hablaban desde el espacio del texto al mundo de los lectores" (Patrick, 2000:74). Asimismo, en sus experimentos góticos escribían sobre sus miedos, ansiedades y terrores relativos a la procreación, la maternidad no deseada o prohibida, el parto, la fragmentación del cuerpo, la raza, la sexualidad, el adulterio, la relación madre-hija, la muerte y la relación autora-texto. Temas que, como se puede observar, conforman casi en su gran mayoría experiencias exclusivas de la mujer.

Los críticos han ignorado la importancia que tiene la presencia tan señalada de los relatos de terror en la literatura norteamericana de mujeres. Es notoria la invisibilidad de este tipo de literatura para los estudiosos que no le han prestado la importancia que se merece por considerarlo un género menor o simplemente demasiado fantasioso y popular como para tenerlo en cuenta desde una perspectiva literaria. Sin embargo, la recepción de la audiencia demuestra que este género era extremadamente popular entre las/los lectores de la época por muchos motivos. Una de las razones era que las escritoras tenían en las revistas un canal de distribución rápido, ya que estas publicaciones periódicas proliferaron en cantidades impresionantes durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. Los datos revelan que de 700 revistas a principios del XIX se pasó a 6000 en la segunda mitad del XIX y esta era una

magnífica manera de publicar y de llegar de forma rápida a las lectoras que, por otro lado, eran las grandes consumidoras del relato breve. Por otro lado, los relatos góticos también les permitían a las mujeres codificar y ocultar los mensajes que, en otras formas literarias más convencionales, hubieran resultado inaceptables. En otras palabras, los relatos góticos permitían, por su libertad creativa y fantasía, la posibilidad de tratar temas ciertamente difíciles de representar desde la mímesis de la realidad. De acuerdo con la recurrencia de ciertos temas y el uso de ciertos recursos literarios de lo sobrenatural, he clasificado el gótico femenino norteamericano en tres grandes áreas: "memento mori: la representación de la muerte como una experiencia tanatográfica, el gótico doméstico: un esqueleto en el armario y, por último, el gótico con cuerpo de mujer.

## *I. Memento mori: la poesía gótica de Emily Dickinson*

En el famoso ensayo "The Philosophy of Composition" E. A. Poe describe, entre otras cuestiones estéticas, su paradigma literario de belleza sublime como la imagen de una bella mujer muerta: " the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world " (486). Estas palabras han suscitado interpretaciones de todo tipo y naturaleza y no es para menos, ya que el maestro del género gótico centra sus especulaciones estéticas en una imagen que suscita a primera vista una necrofílica aproximación amorosa a la mujer. Es decir, Poe objetiviza el sublime romántico en el cuerpo muerto de la mujer y así logra centralizar ese objeto como motivo literario en un buen número de relatos y poemas (Piñero, 2010: 129-139). No cabe duda de que en el arte del siglo XIX se desarrolla un poderoso culto estético de la muerte y del cuerpo muerto de la mujer. La iconografía de los difuntos es en sí misma un paradigma de recreación visual. Los rituales de la muerte, del culto al duelo y de la tanatografía se reflejan más que nunca en la fotografía post-mortem. Estas manifestaciones artísticas son una suerte de recordatorio de la ansiedad social que provocaba la muerte de la mujer a muy temprana edad. En efecto, en el siglo XIX se desarrolló una suerte de sensibilidad artística hacia la muerte que recordaba insistentemente su inexorabilidad. En el caso concreto de las mujeres, la muerte se cebaba entre las más jóvenes debido a las complicaciones del parto, los abortos y otras circunstancias ligadas a la maternidad. Muchas familias sufrían el zarpazo inmisericorde de la muerte de mujeres muy jóvenes y también de niños que abandonaban este mundo a edades tempranas. Sin duda, esta experiencia marcaba a las familias y a la sociedad en general que se tenía que acostumbrar a la desaparición de sus seres queridos y al trauma vital de no volverlos a ver.

Un hecho que profundizó en esta suerte de ansiedad social fue el traslado de los pequeños cementerios de las iglesias al extrarradio de las ciudades norteamericanas por motivos sanitarios, pero al mismo tiempo por una cuestión de adecuación al espacio. El desarraigo forzoso

de los camposantos urbanos a otras áreas más lejanas generó una especie de profundo pesar entre los habitantes de las urbes que vieron cómo sus seres queridos se alejaban demasiado de ellos. La necesidad de tener más cerca a los difuntos creó toda una serie de reacciones que pretendían acercar a los muertos por medio de representaciones tanatográficas y otras manifestaciones fetichistas, como conservar mechones de pelo u otros objetos que pertenecieron a los difuntos. De igual modo, desde los periódicos se cultivaba esta necesidad con poemas, ensayos y otros textos necrológicos. Entre los escritores decimonónicos norteamericanos también hubo respuesta directa, como prueba la importante presencia de la muerte en las obras de Emily Dickinson, Poe o Walt Whitman. Tal y como apunta el estudioso Félix Martín: "los movimientos espiritualistas decimonónicos, alimentados por una religiosidad ostensiblemente popular y romántica mantuvieron la parafernalia ritual y sentimental de las prácticas mortuorias como índice y signo de experiencias sobrenaturales, concretamente como expresión de algo proyectado en el más allá" (1997:85).

En Estados Unidos la cámara fotográfica, nuevo ingenio de la imagen, causó sensación y su uso era un magnífico testigo para plasmar la grandeza de la nueva democracia norteamericana. Como es sabido, la fotografía tuvo un papel primordial en la conquista de los territorios del oeste que se empezaron a explorar y a colonizar para formar parte del territorio nacional. El testimonio gráfico que enviaban los exploradores servía como prueba irrefutable de las maravillas naturales y de las posibilidades de expansión que tenía la joven nación. Sin embargo, fue el empleo del ingenio fotográfico al servicio de los rituales de la muerte lo que definitivamente cambiaría el imaginario colectivo sobre la desaparición de los seres queridos y el duelo. Retratar a los muertos tiene antecedentes pre-fotográficos en la pintura de difuntos del renacimiento, en la edad media y en el género que se desarrolló para plasmar en un retrato el recordatorio de que todos somos mortales. El llamado *memento mori* (recuerda que eres mortal, recuerda que vas a morir) es un elemento primordial en el escaso arte de carácter histórico que se puede encontrar en la Norteamérica Colonial Puritana. Sorprendentemente los puritanos que mostraban sus reservas ante las bellas artes, consideraban que la pintura de carácter histórico era una manifestación aceptable a los ojos de Dios. Así pues, se encuentran una cantidad significativa de imágenes alusivas al *memento mori* en el arte puritano. Este antecedente artístico cultural puritano, sería pues un elemento a tener en cuenta por supuesto en el desarrollo de la llamada fotografía post-mortem norteamericana. En otras palabras, la iconografía pictórica de la muerte en la época colonial fue, sin duda, precursora del importante desarrollo de la fotografía de difuntos que, desde nuestro punto de vista, es el fenómeno artístico y tecnológico que sucede a la representación pictórica en esta época. En efecto, la fotografía de difuntos tuvo un gran éxito social en la medida en que dejaba impreso en papel la última imagen de los seres queridos sin necesidad de recurrir al tradicional cuadro que sólo algunos con solvencia económica se po-

dían permitir. En una sociedad en plena expansión y en una suerte de *motu perpetuo* la realidad de poderse llevar una imagen del difunto a cualquier parte del territorio norteamericano era una manera simbólica de viajar con los seres queridos para siempre. La imagen "on the road" sería otra manera de acercarse a este fenómeno que se popularizó para mitigar los efectos del desarraigo experimentado por los familiares y de los cambios sociales permanentes de una sociedad en movimiento. Por otro lado, también refleja la creciente cultura del individualismo, la autodefinición y los deseos de inmortalidad de la clase media que se gestan en la sociedad decimonónica norteamericana. En otro orden de cosas, los difuntos se convirtieron en protagonistas involuntarios de los primeros fotógrafos, ya que el despliegue técnico y los preparativos escenográficos requerían mucho tiempo de inmovilidad y espera. Irónicamente la fotografía post-mortem significó, desde un punto de vista técnico, el laboratorio experimental de esta especialidad artística dado que los modelos prestaban toda su colaboración para la recreación de las escenas de los óbitos.

En cuanto a los aspectos estéticos de la fotografía post-mortem, podemos apuntar que en su gran mayoría reproducen escenas familiares donde los difuntos comparten momentos con sus familiares vivos. No cabe duda de que quizás por motivos estéticos, predominan las imágenes de mujeres y niñas. Es decir, hay fotografías en las que la niña difunta está acompañada por sus hermanos o incluso su perro. En otros casos, las madres sostienen a sus bebés difuntos en su regazo como si estuvieran dormidos y rodeados de sus juguetes. En cuanto a las mujeres jóvenes, éstas pueden aparecer con su marido u otros familiares, compartiendo una escena doméstica. En ocasiones, se colocaban elementos icónicos, como por ejemplo, una rosa con el tallo corto dada vuelta hacia abajo, para señalar la muerte de una persona joven, relojes de mano que mostraban la hora de la muerte, los libros que acompañaron al difunto, cuadros que aluden a la temática, y otros elementos que servían de señales o símbolos alusivos a la escena recreada. Sin duda, estas imágenes podrían herir la sensibilidad de la audiencia contemporánea e incluso ser tachadas de morbosas, pero para aquellos que recurrían a los fotógrafos la intención era muy distinta porque significaba poseer las últimas imágenes de sus seres queridos. Si tenemos en cuenta que sólo los que poseían un estatus social alto podían permitirse el lujo de encargar cuadros a pintores profesionales, la opción de la fotografía democratizó la posibilidad de poseer la única y última imagen del familiar fallecido.

Este es el contexto social de la muerte y el duelo, y su representación icónica en el que Emily Dickinson escribe más de una cuarta parte de sus poemas dedicados a la muerte (Piñero, 2000: 189-197). Las pérdidas a muy temprana edad de sus padres, amigos y otros familiares contribuyen, al igual que en el caso de Poe, a tener una relación con la muerte cercana y habitual. Tal y como dice en el poema 335 la experiencia de la muerte está más allá, detrás de la puerta, en el umbral, en ese territorio

ignoto y desconocido: "Pero Morir es muy diferente- Un algo detrás de la Puerta- ( 2001: 159).

Dickinson decidió abrir la puerta y adentrarse en ese mundo liminal, desconocido pero fascinante. Al cruzar la puerta se encuentra con ella misma de cuerpo presente en el famoso poema "Escuché zumbar una mosca cuando morí" ("I Heard a Fly when I died" 280) y allí está la voz del poema que experimenta su propio funeral con precisión sorprendente y con todo el boato ceremonial protestante. Al mismo tiempo, resuena el aparentemente irrelevante zumbido de la mosca que anuncia la corrupción del cuerpo, el inexorable avance de la naturaleza, mientras que los vivos aguardan la presencia del Rey con su autoridad. Emily Dickinson era profundamente agnóstica y creía en la inmortalidad a través de la literatura y no en la elaboración religiosa de la misma. Y así es, ya que hoy leemos sus poemas, y su voz se hace carne y vive entre sus lectores.

En el poema "Sentía un Funeral, en mi Cerebro" ("I felt a Funeral in my Brain" 465) la voz del poema nos enfrenta una vez más con la experiencia física del enterramiento físico de un cuerpo que siente paso a paso el proceso. La tan debatida personalidad agorafóbica de Dickinson una vez más encuentra orden y control en el espacio cerrado, en la materialidad del féretro y de la muerte que se tornan espacios de control, de transformación, pero también del terror ante lo desconocido. Es decir, estamos ante un proceso antagónico de control pero, al mismo tiempo, de auto desintegración. Todos los aspectos semánticos del poema hablan de lo material, de las sensaciones físicas de la desintegración. Es curioso, pero Dickinson se convierte en experimentante de la muerte y lo que le rodea: escucha, palpa, siente en su piel, pero no ve. Tal y como sucede en los relatos góticos los protagonistas-experimentantes escuchan, palpan, huelen ese mundo decadente, obscuro y en descomposición pero no ven. La clave es sentir sin ver porque la concentración del miedo, la ansiedad y el terror es mayor que si se descubre lo que hay cuando se cruza el umbral. El último verso del poema termina de forma ambigua, por un lado, sugiere el colapso total de la razón, por otro, el reconocimiento final de la desintegración física. Este poema en concreto, recuerda de manera sorprendente al espeluznante desenlace de "La caída de la casa Usher" de E.A. Poe, cuando el narrador, Roderick y Madeline protagonistas experimentantes del relato son testigos de la desintegración física y psíquica de la mansión y de sus habitantes.

## *II. El gótico doméstico: un esqueleto en el armario*

El gótico doméstico muestra, desde mi punto de vista, las dualidades de los papeles asignados tradicionalmente a la mujer y las paradojas generadas en el ámbito doméstico sobre el amor, la obligación, la obediencia y el cumplimiento de una serie de asunciones que tiene la sociedad sobre este espacio de convivencia. En muchos textos se con-

vierte en una fantasía gótica bastante terrorífica sobre las vivencias de la mujer relacionadas con el miedo a la vida conyugal, el desamor, la maternidad frustrada y el espacio sofocante del hogar como único papel social. Es decir, se trataría de los terrores que se generan al vivir una vida por y para el cuidado, el mantenimiento y el sostenimiento de la familia. En ocasiones, hay relatos y poemas que dramatizan la angustia, el miedo y el terror generados por este mundo aislante, rutinario y asfixiante, como una suerte de secreto o lo que yo denomino "esqueleto en el armario" (Piñero, 2001: 211-221). Tal y como se demuestra en los textos, las heroínas góticas norteamericanas están atrapadas en espacios domésticos: hogares, habitaciones y alguna que otra mansión o castillo que esconden terribles experiencias sistemáticamente silenciadas por el patriarcado que, a la postre, se convierten en secretos inconfesables[1].

La gran oportunidad que ofrece el relato gótico de fantasmas es que permite a las escritoras y a los lectores cuestionar los constructos sociales que se consideran inviolables, como por ejemplo, el papel de la mujer norteamericana en la sociedad. En otras palabras, el relato gótico de fantasmas permitió a las escritoras abordar lo inmoral que era el trato que se les otorgaba a las mujeres y el cuestionamiento de las estructuras y parámetros sociales que propiciaban e imponían esta ideología misógina. Las narraciones de fantasmas o apariciones permitían a las mujeres eludir o evitar los argumentos centrados en el matrimonio o la domesticidad que dominaban las narraciones convencionales del siglo XVIII y XIX. Los fantasmas permitían, de alguna manera, mostrar una crítica abierta al poder patriarcal y la violencia que se ejercía sobre las mujeres por medio de lo sobrenatural y de esta manera se transgredía la realidad porque "una de las premisas fundamentales del relato de fantasmas es que "los fantasmas vuelven de la tumba, y este hecho socava de manera clara una de las asunciones más elementales de la realidad" (Patrick , 2000: 75). Por otro lado, las apariciones o los fantasmas representan, sin duda alguna, el doble o el inconsciente de la narración y dan forma a todo aquello que se reprime. En las narraciones de las que voy a hablar se observa claramente como el mundo fantasmagórico hace salir a la superficie la represión, el dolor de la locura, el enclaustramiento y el sometimiento de la mujer al orden establecido.

Tal es el caso del hogar en el que vive la desdichada protagonista sin nombre de "El Empapelado Amarillo" (1892) ("The Yellow Wallpaper") de Charlotte Perkins Gilman. Relato que desapareció del canon

1. La autora de este ensayo agradece el apoyo brindado para realizar esta investigación al proyecto: "El discurso y la representación del espacio como factor determinante, transformador y creador del cuerpo y de la identidad genérica en la literatura y en el teatro anglonorteamericano y canadiense desde finales de siglo XX hasta el presente". Ministerio de Ciencia e Innovación. FFI2009-12221 2009-2012.

norteamericano al poco de publicarse y fue re-descubierto y reimpreso en 1972 por la Feminist Press. Este relato es el paradigma de cómo la creatividad de las mujeres ha sido y es objeto de silenciamiento y de cómo en muchos casos la única vivencia posible de la mujer creadora era la invisibilidad social y la locura (tema este último que abunda en la literatura gótica del XIX: *Jane Eyre* es un buen ejemplo). Asimismo, en este relato se desarrolla la relación entre la prohibición de crear, de pensar, de un digno desarrollo social y las funestas consecuencias que estas privaciones pueden causar a la mujer. En otras palabras, Gilman plantea a finales del siglo XIX y, de forma abierta, la posición marginal de la mujer y su forzado enclaustramiento en el mundo privado del hogar. La protagonista de este asfixiante relato es trasladada a una mansión decrépita y maloliente, y es encerrada en una habitación cuyas paredes están decoradas con un papel pintado amarillo que le desagrada profundamente. El color amarillo genera en la mujer una reacción negativa, una terrible irritación mental hasta llegar a provocarle un trastorno psicológico. Asimismo, acaba de dar a luz y sufre una depresión postparto. El marido se encarga de organizar la reclusión y el tratamiento con la autoridad que le otorga su condición de médico. Es decir, representa el poder de la ciencia, de la razón y del orden establecido y, como consecuencia, tiene la autorización del sistema para disponer de su mujer como paciente y esposa. La hermana del médico, Jennie, también ejerce de vigilante para imponerle los tratamientos que deja establecidos el médico. La protagonista sin nombre se encierra en sí misma, ya que no tiene acceso a la lectura, ni a la escritura, ni a la pintura que son sus aficiones preferidas, sus apreciados mundos creativos donde es capaz de desarrollar su identidad. El tratamiento propuesto por el médico-marido consta precisamente de un reposo forzado donde todos sus gustos creativos quedan terminantemente prohibidos. El resultado es que esta serie de imposiciones generan en su estado, ya de por si delicado, una suerte de angustia vital y su paulatina desaparición como persona. Finalmente, enloquece y el empapelado amarillo de la pared se convierte en el espejo de su terrible trastorno mental derivado de su gran impotencia y desesperación. Los diseños del empapelado cobran vida y durante las largas horas de enclaustramiento la protagonista se dedica a arrancar esas formas de mujeres que reptan porque le producen una profunda angustia y un miedo insoportables. En último término, el relato sugiere cómo la protagonista logra huir simbólicamente de su encierro a través del empapelado amarillo que se convierte en el cruel espejo de su propia prisión:

> Yo seguí reptando igual que antes, pero lo miré, por encima del hombro.
> -Por fin he conseguido salir –dije- a pesar de ti y de Jane. Y he arrancado la mayor parte del papel para que no me podáis meterme dentro otra vez.
> Y entonces, ¿por qué se habría desmayado ese hombre? ¡Pues sí, así lo hizo, y justo en medio de mi camino junto a la pared, para

> que tuviera que arrastrarme por encima de él una y otra vez! (85)[2].

El empapelado amarillo, que tanto repele a la protagonista, simboliza el lugar donde muchas mujeres están atrapadas e intentando salir de la prisión. Al final del relato, y tal y cómo muestran sus palabras, la narradora se vuelve loca, pero en su enajenación todavía pretende huir aunque sea a través del repulsivo y maloliente papel. Con gran esfuerzo y angustia logra arrancar todo el papel amarillo y se arrastra por el suelo por encima del cuerpo inconsciente de su marido. La narradora se funde con su doble que ha enloquecido y repta, cual si fuera un animal, buscando la salida de esa prisión forzada (Piñero 2001: 169-175).

Charlotte Perkins Gilman escribió este magnífico relato gótico como una suerte de protesta feminista en contra de los tratamientos y curas de reposo que se aplicaban a las mujeres que sufrían depresión postparto o neurastenia a finales del siglo XIX. Ella misma padeció una depresión de estas características y el reputado médico que trataba estas dolencias, el doctor Silas Weir Mitchell, había desarrollado una terapia específica para las mujeres intelectuales y artistas. El tratamiento consistía en una severa cura de sueño, reposo, y una rica dieta calórica para que ganaran 35 kilos y la prohibición total de leer, escribir, pintar, o de practicar cualquier otra manifestación creativa intelectual o artística. Es decir, el impedimento de crear y pensar, de ser sujeto autónomo y creativo. Como ya he señalado, Gilman sufrió este tratamiento en primera persona y los efectos fueron tan devastadores que escribió el relato como representación de su propia experiencia y como advertencia sobre los efectos perversos de esas prácticas. El relato es considerado hoy en día como un texto gótico feminista clásico sobre la relación entre la locura, el confinamiento, la creatividad, las relaciones entre hombres y mujeres y sus efectos en las mujeres creativas e imaginativas.

La prolífica escritora Edith Wharton fue también paciente del prestigioso doctor Silas Weir Mitchell quien le aplicó sus dudosos tratamientos con resultados perjudiciales para su salud. En su escalofriante relato "Kerfol" (1916) el entorno doméstico se traslada fuera de los Estados Unidos y se desarrolla en un fantasmagórico castillo de la Bretaña francesa que guarda un inquietante secreto: una pareja mantiene una relación más que terrible donde la violencia, el control y el desamor mantienen a una mujer aislada e infeliz. El protagonista, Ives de Cornault, es un ser obsesivo, controlador, cruel, violento y patológicamente celoso que vigila de forma permanente a su mujer y demuestra una crueldad inexplicable hacia ella. Ives se casó con Anne cuando tenía 62 años y ella era una jovencilla. Se trata pues y más que

2. Las traducciones del inglés son de la autora del ensayo, salvo indicación contraria.

nada de un esposo-padre que ejerce una autoridad basada precisamente en su supuesta superioridad en cuanto a la edad y porque también es el dueño y señor del castillo. Ella se convierte en una posesión valiosa que hay que custodiar y, por ello, ordena a los sirvientes que la acompañen y vigilen todo el tiempo mientras él está de viaje: "un hombre que posee un tesoro no deja la llave en la cerradura cuando no está" (360). Sin duda, Anne vive en una auténtica prisión física y existencial porque ni siquiera puede salir sola por el jardín. Desde mi punto de vista, en este relato se representa un caso de violencia psicológica extrema ejercida en el ámbito del hogar por parte de un hombre extremadamente cruel y vengativo.

El narrador del relato es un posible comprador del castillo que se interesa por la terrible historia desde y rápidamente adopta una posición de simpatía por la protagonista, a pesar de que en todo momento quiere ser objetivo. Así pues, destaca que Anne de Cornault vive recluida, aislada en el castillo que no tiene ni hijos, ni familiares directos y el silencio y la tristeza reinan en el lúgubre castillo. Para mitigar su triste existencia Anne se encariña con un perrito al que adopta y cuida con gran esmero, pero al poco tiempo aparece ahorcado en su almohada con una preciosa gargantilla que le había regalado Ives. Sin duda, este primer hallazgo es una clara advertencia de lo que le podría pasar a ella si desobedece sus órdenes. De todas formas y, a pesar del desgraciado incidente, Anne vuelve a adoptar a cuatro perros más y, del mismo modo, todos ellos aparecen muertos. Claramente, esas cinco mascotas que ella rescata, cuida y cura son símbolo de su falta de afecto, así como de su necesidad de canalizar sus sentimientos en seres que son la representación misma de la fidelidad. Los perros se convierten en el arma arrojadiza del marido celoso, perverso, violento y abusivo que intenta mantener a su mujer bajo un férreo y permanente control obsesivo. No obstante, ella se rodea de perros una y otra vez porque la acompañan en su soledad y le sirven para poder encauzar sus sentimientos maternales. Sin embargo, Ives sistemáticamente, y como si se tratase de un ritual macabro, los va estrangulando uno a uno de forma que representan una suerte de feminicidio metafórico y una permanente advertencia sobre lo que le podría suceder a ella si decidía socavar, de alguna manera, su poder.

Al poco tiempo, y tras la extraña muerte de los perros, unos extraños fantasmas caninos acaban de manera violenta con la vida del cruel Ives de Cornault y se convierten en los verdugos de un hombre vengativo y enfermo de autoridad. Anne es acusada de homicidio por un tribunal que no llega a entender las dimensiones fantasmagóricas del crimen y es condenada a permanecer encerrada en la torre de Kerfol donde muere convertida en una demente inofensiva. Una vez más el narrador se convierte en pieza clave de la narración fantasmagórica porque él mismo y desde el presente cuando explora el castillo es testigo de la aparición de los fantasmas caninos y, de esta forma, valida el relato de Anne y confirma dos posibles visiones de la verdad: por

un lado, que Ives de Cornault fue asesinado por los perros y, por otro, que Ives de Cornault fue brutalmente golpeado hasta la muerte por su mujer Anne.

Desde mi punto de vista, el asesinato del marido no es más que una suerte de justicia poética, un "deus ex machina" que con cuerpo de perro dramatiza el crimen que la sociedad ha cometido en contra de la mujer como individuo. Los inexplicables hechos son juzgados por un tribunal que no puede, ni quiere tan siquiera concebir que unos fantasmas hayan asesinado a un hombre cruel. Y, por lo tanto, ante la falta de evidencias reales condenan a vivir a Anne Cornault recluida en el castillo.

Este escalofriante relato habla claramente sobre la reclusión de la mujer en el hogar, el orden patriarcal, el silencio, el aislamiento y la vida solitaria a la que son sometidas las mujeres, en muchos casos, en el ámbito del matrimonio. De este modo, Wharton elabora en su relato gótico la dura realidad que padecían las mujeres y de cómo el sistema legal refuerza esta situación, ya que, a pesar de que habían sido los perros quienes habían actuado como verdugos en la ficción gótica, la fantasía no llega a traspasar la realidad y Anne es condenada en un juicio donde en ningún momento se quiere escuchar testimonio alguno sobre el comportamiento del dueño del castillo. Asimismo, el procedimiento judicial es incapaz de explicar los misterios de los fantasmas de los perros y de su actuación y, lo que es más importante, es incapaz de sacar a la luz la auténtica personalidad del dueño y señor de la casa. El juicio como procedimiento legal tan solo pretende mostrar una manera real de ver los hechos, es una narración formal que no se adecúa a la experiencia de Anne. Por lo tanto, y tal y como confirma el narrador, los fantasmas caninos siguen formando parte de la casa como testigos del secreto que en ella se esconde. Ellos son el recordatorio espectral de la violencia y el sufrimiento ejercidos por parte de Ives sobre su mujer. Una vez más, el género gótico femenino hace visible lo invisible, partiendo de una realidad doméstica aparentemente normal, utiliza lo fantasmagórico para denunciar la terrible y subversiva historia de Anne de Cornault.

Desde mi punto de vista, estos relatos escritos en las postrimerías del siglo XIX y en los albores del siglo XX, cuando emergía en los Estados Unidos la "Nueva Mujer", ilustran magistralmente la problemática social de la mujer, su manipulación por parte de la ciencia, la ley y el patriarcado y los terribles resultados para todas aquellas mujeres que intentaban levantar el vuelo al amparo del sufragismo y los movimientos sociales que clamaban por sus derechos en todos los ámbitos. Por otro lado, también simbolizan cómo, a través de la historia, la mujer creadora en general y la escritora en particular ha sido considerada peligrosa para el orden patriarcal establecido y cómo se han generado todo tipo de políticas y estrategias espurias para silenciarla de forma sistemática.

## III. El gótico tiene cuerpo de mujer

En los relatos que se centran en el cuerpo de la mujer, se puede observar que la heroína no está encerrada en el castillo sino en su propio ámbito corporal. En ocasiones, el cuerpo femenino es percibido como monstruoso, antagónico, discrepante y, por lo tanto, generador de inestabilidad psíquica para la mujer. En los textos que representan este tema se produce una identificación insatisfactoria o culpable entre el cuerpo femenino y su relación con el mundo. Por ello asistimos, en muchos casos, al odio y la angustia que genera la vivencia corporal, la sexualidad y la reproducción de las protagonistas. Igualmente, se observa que se produce una ansiedad sobre la creatividad, el parto y todo lo relacionado con el mundo de la maternidad. Temas que tienen que ver todos ellos con experiencias y vivencias únicas de la mujer. En general, las protagonistas tienen una relación antagónica con su cuerpo y su maternidad. En este sentido, hay que destacar las imágenes de lo monstruoso o lo "freakish" en los paradigmáticos relatos de Carson McCullers y Flannery O'Connor en el siglo XX cuyas heroínas adolescentes observan la transformación de sus cuerpos como espejo de lo grotesco y monstruoso. De forma similar, el cuerpo racial mestizo y la maternidad es un tema ligado a la vivencia monstruosa del propio cuerpo. De hecho, el mestizaje se convierte en un terma fundamental en la literatura gótica norteamericana, puesto que representa los tabús y los miedos sociales a la mezcla racial. Así pues, en muchos casos los orígenes raciales de las protagonistas se esconden porque son realidades que las culpabilizan. En este sentido, un ejemplo magnífico del gótico que tiene como centro narrativo el cuerpo de la mujer es "El hijo de Désirée" (1892) ("Désiré's Baby") de Kate Chopin que es un relato sobre fantasmas raciales, o secretos sobre el mestizaje que se desarrolla en el contexto sureño de la Luisiana criolla. En esta narración breve, pero intensa a la vez, se plantea un profundo drama psicológico entre una pareja en términos de orígenes raciales. El personaje principal, Armand Aubigny, es un hombre cruel, exigente e inhumano con sus sirvientes y esclavos en la plantación que dirige con mano férrea. En este punto hay que señalar las concomitancias con otro personaje decimonónico, Mr. Rochester en la novela *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, son evidentes y conforman un prototipo literario ciertamente repetido por las autoras góticas anglonorteamericanas. Así pues, Armand Aubigny está casado con Désirée Valmondé (cuyos orígenes no están muy claros al ser adoptada) y, a pesar de tener una vida conyugal aparentemente feliz, es un hombre atormentado que descarga su ira con sus subordinados. El nacimiento de su hijo primogénito dulcifica su carácter irascible y ello hace muy feliz a la mujer. Sin embargo, cuando Armand Aubigny se casó con Désirée Valmondé obvió sus orígenes, pese a ser racista y mostrar una crueldad desorbitada hacia sus esclavos.

En este hogar se esconde un secreto simplemente inadmisible para Armand Aubigny: descubre que los orígenes raciales de su mujer no son

del todo blancos y parece ser que es mestiza. De hecho, su apariencia es de blanca, pero el descubrimiento de que su hijo no es el fruto de una mujer blanca es inaceptable y, pese a los intentos de Désirée por convencerle de lo contrario, Armand invita a ambos a abandonar su plantación. Para Armand tan solo la sospecha de estar casado con una mujer mestiza, es motivo suficiente como para deshacer su vínculo y separarse de su familia. La realidad del cuerpo interracial es para el protagonista algo monstruoso, inaceptable y abyecto. Como consecuencia, la pesadilla gótica tiene cuerpo de mujer mestiza y los ruegos y súplicas de Désirée no son escuchados por su cruel marido. La desdichada mujer ya no es deseada, su nombre eco de lo único que la mantenía unida a su despótico marido, pierde su sentido y desaparece en los inhóspitos parajes pantanosos de Luisiana.

Sin embargo, el relato todavía nos reserva una última confesión o vuelta de tuerca que deja al lector totalmente desconcertado. Durante la escena final de este relato psicológico, Armand aparece quemando en una hoguera su correspondencia amorosa con Désirée y la cuna de su hijo. De forma casual, descubre en el fondo de la caja una vieja carta que su madre le había enviado a su padre con una última confesión:

> *"que nuestro querido Armand no sepa nunca que su madre, que lo adora, pertenece a la raza maldita con el estigma de la esclavitud esclavitud" (1996: 38).*

De forma sorprendente, Armand no es solo el representante de la monstruosidad racista de la cultura blanca hegemónica, sino que él mismo es mestizo. En este epifánico descubrimiento se desvela que el único que es negro es él, en tanto los orígenes raciales de su mujer no quedan del todo claros. Así pues, Armand finalmente destruye su vida por una realidad que nunca podrá cambiar, por su educación y por sus destructivas creencias racistas. A pesar de que en su plantación el mestizaje era práctica habitual entre los esclavos y otros trabajadores, es incapaz de vivir su realidad racial como un privilegio y no como una terrible maldición. Desafortunadamente, Armand es esclavo de sus prejuicios raciales que le impiden ser feliz como ser humano al no aceptar la enriquecedora realidad del mestizaje racial y cultural. El cuerpo mestizo, la mezcla de sangres es también un tema relativo al cuerpo y a la progenie y constituye una cuestión sensible en la sociedad norteamericana. En muchas ocasiones, los protagonistas se convierten en motivo de vergüenza, de rechazo social y, por lo tanto, se esconden o bien se elimina del ámbito doméstico, como en el caso de Désirée y su hijo, al miembro de la familia cuyos orígenes no están del todo claros.

El interés de Perkins Gilman por representar los horrores que se practicaban contra las mujeres en el aparentemente seguro entorno del hogar se vuelve a representar en "La glicinia gigante" (1891) ("The Giant Wistaria"). Se trata de un espeluznante relato dividido en dos partes que transcurren con la diferencia de un siglo más o menos. La narración se inicia

con la llegada de una familia de inmigrantes ingleses a Estados Unidos a finales del siglo XVIII. La hija de la pareja ha dado a luz un bebé de padre desconocido, por ello es encerrada en una habitación y le hacen saber que han dado a su pequeña a una mujer para que la críe. El padre está obsesionado con esconder la mancha, la deshonra que ha llevado su hija a la familia. La hija sin nombre llora y reclama a su bebé, pero no habrá respuesta porque en los planes de su padre lo importante es casarla con un primo, abandonar al bebé en América y regresar a Inglaterra.

La segunda parte del relato se desarrolla, un siglo más tarde y se inicia con una joven pareja que compra la casa y rápidamente se enfrenta a las apariciones de un fantasma que lleva un colgante rojo y en sus brazos un bulto envuelto. Durante la remodelación del hogar descubrieron en un pozo los restos de un bebé de un mes y entre las profundas raíces de la enorme glicinia que le regaló el padre a madre de la infeliz muchacha descubren los restos de una mujer de cuyo cuello colgaba una gargantilla con una diminuta cruz escarlata. El relato gótico es obviamente ambiguo en lo que concierne a los detalles de la muerte de la joven madre y su hijo, pero queda claro que ambos sucumbieron entre las paredes de un hogar que escondía un terrible secreto de violencia, aislamiento, silencios y terribles heridas. Ellas no abandonaron América, tal y como quería el padre, sino que permanecieron en la tierra de promisión como testimonio de las ilusiones perdidas y de la violencia doméstica ejercida contra una mujer y su hijo al igual que ocurrió en "El hijo de Désirée".

Por otro lado, en el relato también queda meridianamente claro que el sueño americano se convierte para la madre sin nombre en pesadilla porque no tiene la oportunidad de una nueva vida en el paraíso del nuevo mundo. Los prejuicios del viejo mundo se instalan en América y chocan con las esperanzas e ilusiones que el sueño americano había dado a la joven madre y su hijo. El comportamiento sexual y la maternidad de esta mujer son objeto de persecución en el seno del hogar que no simboliza protección y amparo sino desolación y muerte. Por lo tanto, la muchacha y su descendencia desaparecen en el espacio cerrado del hogar, en el más absoluto ostracismo y rodeados por los tabús que le impedían vivir como una madre soltera. Este relato no ofrece, obviamente, el optimismo que sí plantea Nathaniel Hawthorne en *La letra escarlata* (*The Scarlet Letter*) (1850) cuarenta años antes en una narración que aborda, de igual modo, la maternidad ilegítima.

La glicinia se convierte en el testigo atemporal del sufrimiento y del sacrificio de la heroína. El cuerpo de la joven sin nombre alimenta al magnífico arbusto que, a lo largo del tiempo, se convierte en un ser vegetal poderoso y con sus impresionantes ramas trepadoras y raíces está a punto de colapsar la casa, ya de por sí debilitada por el paso del tiempo. Este escalofriante relato representa la fragilidad de la mujer en el ámbito de un mundo patriarcal que es capaz de eliminar, esconder, silenciar e invisibilizar a la mujer, su cuerpo y su voz para sofocar su libertad sexual, su autonomía como madre y su ser social. Cabe constatar

que Gilman en sus relatos góticos no hace concesiones sobre las consecuencias que tenían ciertos comportamientos en su época y estas narraciones le sirven para visibilizar, a través de los fantasmas, cómo al igual que en "El empapelado amarillo", la violencia que la sociedad ejerce sobre la mujer tiene consecuencias gravísimas de locura y muerte. En este sentido, hay que destacar que el cuerpo de la mujer y su progenie son objeto de la violencia más terrible que llega hasta su eliminación, como ya hemos visto en los relatos. Sin embargo, en el texto también se escenifica cómo la mujer, representada por la glicinia, también es fuerte y su voz y presencia no pueden ser totalmente eliminadas a lo largo del tiempo. Los restos de la mujer sin nombre y los de su hijo son el recordatorio silencioso de su tragedia. Tal y como la glicinia con la imparable fuerza de la naturaleza casi llega a tumbar la casa con su ímpetu, las ideas de la "Nueva Mujer" norteamericana también consiguieron con el poder de las ideas el derecho al voto en 1920.

Para finalizar, considero que el gótico femenino norteamericano logra con estos relatos sacar a la superficie las vivencias de la mujer en el ámbito del hogar, en la intimidad de la familia y en el entorno de lo privado, que escondían el horror de la violencia, el acoso y el sometimiento al que estaban sometidas. El mundo gótico dramatiza sus pesadillas y su convulsa realidad a partir de la necesaria representación fantasmagórica. De esta forma, se produce la dualidad, el necesario desdoblamiento para que a través del miedo, de la catarsis, de la purga, del dolor y del placer de su lectura podamos alcanzar la auténtica verdad de la experiencia, en este caso, de las mujeres que nos precedieron en otros mundos y en otras épocas. Por lo tanto, el placer de leer estos magníficos relatos góticos produce una gratificación que es el descubrimiento de grandes verdades sobre la mujer en la sociedad, en la historia y en la literatura porque como afirmaba el estudioso William Veeder:

> *El acto de leer estos relatos conlleva una gratificación. Sin embargo, en el gótico la verdad no es la que genera el placer, más bien es el placer el que genera la verdad. Los textos góticos suministran intensos placeres a los lectores en la medida de cómo sean sus deseos. El placer de lo gótico conlleva la adaptación de los textos a las necesidades lectoras. El mundo gótico permite a cada lector descubrir la calidad e intensidad del placer más útil en cada momento de su vida. (28-30).*

## Referencias Bibliográficas:


- Chopin, Kate. *The Awakening and Selected Stories*. Harmondsworth: Penguin, 1984.
- *Un asunto indecoroso*. Trad. Olivia de Miguel. Barcelona: Ediciones del Cobre, 1996.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. London: Faber & Faber, 1970.

- *Crónica de plata*. (Poemas escogidos). Trad. Manuel Villar Raso. Madrid: Hiperión, 2001.
- Gilman, Charlotte Perkins. *El empapelado amarillo. La wisteria gigante*. Trad. Victoria Rosado Castillo. León: Universidad de León, 1996.
- Martín Gutiérrez, Félix. "Introducción". *Relatos de Edgar Allan Poe*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Moers, Ellen. (1976) "The Female Gothic". *Literary Women*. *The Great Writers*. London: The Women's Press, 1978.
- Patrick, Barbara. "Lady Terrorists: Nineteenth-Century American Women Writers and the Ghost Story" en Julie Brown ed. *American Women Short Story Writers. A Collection of Critical Essays*. New York: Garland Publishing, Inc. 2000. 73-84.
- Poe, E. A. "The Philosophy of Composition". *The Fall of the house of Usher and other Writings*. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.
- Piñero Gil, Eulalia. "*Memento mori*: E. A. Poe's Rituals of Death and the Dead Female Body". *Poe Alive in the Century of Anxiety*. Ed. Luisa Juárez. Alcalá:Biblioteca Benjamin Franklin, 2010. 129-139.
- "Charlotte Perkins Gilman's 'The Yellow Wallpaper' and 'The Giant Wistaria"': The American Female Gothic as Popular Frontier Text". *Popular Texts in English: New Perspectives*, Eds. A. Ballesteros & L. Mora. Cuenca: Ediciones de la U. de Castilla-La Mancha, 2001. 169-175.
- "'What could be safer than a skeleton in a closet´: Canadian Women Poets and the Female Gothic". *Diaspora and Exile*. Eds. Lucía Mora, Bernd Dietz, A. Sánchez. Cuenca: U. de Castilla-La Mancha, 2001. 211-221.
- "Emily Dickinson's Gothic Poetry: 'That After Horror- that 'twas us"'. *Estudios de Filología Inglesa. Homenaje a Jack White*. Eds. J. Bregazzi, A. Downing, D. López, et.al. Madrid: Editorial Complutense, 2000. 189-197.
- "Las poetas canadienses y el gótico femenino". *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense* 7 (1999): 221-240.
- Showalter, Elaine. "American Female Gothic". *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Oxford U.P., 1994, 127-144.
- Smith, Andrew & Diana Wallace. "The Female Gothic. Then and Now". *Gothic Studies* 6.1 (2004): 1-7.
- Veeder, William. "The Nurture of the Gothic, or How Can a Text Be Both Popular and Subversive". *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Eds. Robert K. Martin & Eric Savoy. Iowa: University of Iowa Press, 1998.
- Wharton, Edith. "Kerfol". *The Ghost Stories of Edith Wharton*. London: Wordsworth Editions, 2009.
- Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic.* Chicago: Chicago University Press, 1995.






# De las locas del desván a Lisbeth Salander: Paradigmas de la violencia de género en la narrativa gótica y fantástica anglonorteamericana del siglo XIX[1]

*Dr. Antonio Ballesteros González*
*Doctor en Filología Inglesa*
*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

## Resumen

**El presente artículo estudia algunos paradigmas relevantes de la violencia de género a través de la tradición gótica y fantástica anglonorteamericana. Tomando como punto de partida ejemplos significativos de narraciones góticas "clásicas" (desde *El castillo de Otranto a Frankenstein*), y teniendo en cuenta los principales exponentes del gótico victoriano, se intenta analizar sucintamente modelos decimonónicos de violencia contra lo femenino, tal y como se reflejan en los textos literarios, demostrando las omnímodas agresiones ideológicas, psicológicas y físicas a través de las cuales los personajes femeninos (y, en última instancia, las mujeres) se convierten en víctimas de represivos poderes patriarcales. Así, las "locas del desván" (Gilbert y Gubar 1979) reflejadas tanto en la narrativa gótica inglesa como en la norteamericana, devienen en precursoras de heroínas de ficción contemporáneas como la Lisbeth Salander de Stieg Larsson, sujetas a la amenaza potencial y real de "hombres que no aman a las mujeres".**

1. El presente artículo se ha llevado a cabo con la ayuda del proyecto de investigación FFI2011-27426, subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, institución cuya colaboración agradezco encarecidamente.

*Fernando Vicente*
*Lisbeth Salander*
*(2009)*

La literatura gótica, antecedente de la detectivesca, es uno de los géneros, junto con el romance, más entroncados con lo femenino a lo largo y ancho de la tradición literaria. Desde que surgiera allá por 1764 con la publicación de *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, lo gótico, impregnado de elementos fantásticos que se oponían y contrastaban con los desgastados preceptos de la Razón dieciochesca, se convirtió pronto en uno de los cauces narrativos por los que discurrió de manera prolífica la escritura femenina, hasta entonces muy limitada y embrionaria en Inglaterra. El vínculo de lo gótico con lo femenino constituye desde una perspectiva simbólica un espacio de doble rebeldía —la utilización del universo fantástico, la "literatura de la subversión", como la llamara Rosemary Jackson (1981), unida al afán de la mujer escritora por encontrar una voz narrativa y un lugar en el mercado editorial— frente a los cánones establecidos, pese a que escritoras pioneras como Clara Reeve o Sophia Lee, autoras respectivamente de *The Old English Baron* (1777-78) y *The Recess* (1795), respondieron a las desenfrenadas quimeras de *Otranto* con un rechazo a lo irracional y una reivindicación de los valores de la clase media, por una parte, y, por la otra, mediante reinvenciones de la historia pasada (Ballesteros González 2003, 2005).

Sea como fuere, lo cierto es que estas obras, unidas a las de Charlotte Smith (*The Old Manor House*, 1793) y Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, 1794; *The Italian*, 1797), imitadas hasta la saciedad por una pléyade de mujeres que reiteraron una y otra vez el patrón de la sufriente heroína enfrentada a un opresivo universo patriarcal dominado por sucesos extraños y sobrenaturales (luego explicados racionalmente o no), coinciden en un aspecto fundamental con las escritas por los cultivadores masculinos de la forma gótica como Matthew Lewis (*The Monk*, 1795): todas ellas, como ya lo había hecho *The Castle of Otranto*, presentan a los personajes femeninos como víctimas propiciatorias de la violencia de género patriarcal, contra la que tendrán que enfrentarse para lograr sus objetivos de vivir en un mundo en el que habitan villanos de corte feudal como Manfred, Montoni o Schedoni, refinados torturadores psicológicos y antagonistas de todo aquello que suponga un intento de la mujer por alcanzar una posición más igualitaria —por muy anacrónico que pueda resultar este concepto en las postrimerías del siglo XVIII—en la sociedad de la época. Aun despojadas de la capacidad para vengarse de sus fieros verdugos —facultad última que quedará en manos de sus pretendientes masculinos—, caracteres como Emily St Aubert y Ellena son los primeros que, siguiendo el ejemplo de la Pamela y la Clarissa de Samuel Richardson, defensoras a ultranza de su virtud en novelas de corte sentimental, se atreven a desafiar los postulados de una sociedad patriarcal que las aboca a convertirse en meros objetos de deseo masculino dirigido hacia una vertiente económica y sexual, metáfora de la relación de poder ejercida de una manera violenta y represiva. Sin ir más lejos, en el personaje itinerante y transgresor de Emily St Aubert, perseguida por el maquiavélico Montoni y tildada de loca o desequilibrada, se trazan los incipientes esbozos de una Lisbeth Salander prerromántica, envuelta en una trama que no carece en

absoluto de tintes detectivescos, como acontece en la exitosa trilogía "Millennium" de Stieg Larsson (2008, 2009), protagonizada por la estrambótica heroína.

La brutalidad contra lo femenino se representa con ecos climáticos, y hasta paroxísticos, en la obra que pasa por ser la cumbre de la novela gótica "clásica" (así denomino a la que va desde *Otranto* hasta 1820, año de publicación de *Melmoth the Wanderer*, de Charles Maturin), que no es otra que *Frankenstein* de Mary Shelley (1818). En esta narración magistral, la hija de la gran pionera del feminismo liberal —Mary Wollstonecraft, autora de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792)— refleja cómo, en la encarnizada disputa entre creador y criatura, todo lo que constituye un repositorio de lo femenino (Elizabeth Lavenza, la preceptora Justine Moritz, el monstruo hembra cuya gestación queda abortada, la propia naturaleza…) es objeto de la violencia patriarcal más despiadada. Sólo la naturaleza, contra la que transgredió Victor Frankenstein al crear al monstruo, parece salir finalmente triunfante merced a su condición inexorable, explícita en la imagen postrera del barco del narrador Walton —uno de los dobles de Victor (Ballesteros González 1998)— atrapado entre los hielos, y en la desaparición de creador y criatura (sólo ambiguamente apuntada en este último caso) en el marco sublime del Polo Norte. En ese trasunto metafórico del desván victoriano que es el improbable laboratorio de Frankenstein en una solitaria isla del archipiélago de las Orcadas, queda desmembrada la que iba a ser pareja del monstruo, destruida por el potencial sexual que el científico le atribuye en una hiperbólica fantasía que revela un desmesurado terror a las facultades naturales de creación femenina.

A partir de la novela gótica, y a lo largo de todo el siglo XIX, la violencia de género aparece retratada de manera recurrente en la narrativa fantástica británica y estadounidense. En América, la violencia reflejada en el seno familiar en la desasosegante *Wieland* (1798) de Charles Brockden Brown —obra que, a su vez, inspiraría la composición de *Frankenstein* y que explora los mecanismos de los estados perturbados de la mente— se plasma de manera más enfática en las narraciones de Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe. El primero explora con singular afán alegórico los límites de los excesos patriarcales en relatos como "Rappaccini's Daughter" (en el que el científico del título convierte a su hija en una mujer ponzoñosa, encerrada inexorablemente en el laberinto del jardín doméstico, irónico trasunto edénico), "Young Goodman Brown" (donde se subraya el miedo masculino a la mujer-bruja en la atmósfera claustrofóbica del bosque ancestral), o "The Birthmark" (en el que de nuevo un científico —médico en este caso— inmola a su bellísima esposa en el quirófano al intentar extirparle la marca de nacimiento que percibe como único signo de imperfección en su agraciada anatomía). A nivel simbólico, el final de esta última narración no difiere demasiado de la conclusión de "The Oval Portrait", donde Poe, maestro del género fantástico, muestra cómo un pintor obsesionado por retratar la belleza de su amada se torna en testigo de su muerte al dar la

última pincelada al cuadro que la representa. Poe ofrece en muchos de sus cuentos imágenes ambiguas de mujeres ensoñadas y evocadas por narradores trastornados, algunos de los cuales, como el que protagoniza "Berenice" —tan fascinado por los dientes de su amada cataléptica como para llegar al cruento extremo de arrancárselos—, atentan salvajemente contra lo femenino, si bien otros hallan el contrapunto de personajes como Ligeia, Morella o Madeline Usher, emblemas del retorno de lo reprimido freudiano, que regresan de otro plano de la existencia, sobreponiéndose a la muerte física y, de manera irónica, contraviniendo el propio *dictum* poeniano que señalaba que el tópico literario más atrayente del mundo era la muerte de una mujer hermosa.

En todo caso, será en el periodo victoriano donde, de manera paralela a los modelos realistas, la literatura fantástica (o la compuesta parcialmente por elementos fantásticos) eclosione, retomando y reformulando los antiguos paradigmas góticos. De la transición y coexistencia entre una y otra forma literaria dan fe obras como las de las hermanas Brontë, en las que la violencia de género se refleja de manera enfática, revelando las tensiones sexuales predominantes en la época. Así, en *Wuthering Heights* (1847) Emily Brontë pone de manifiesto de un modo fehaciente cómo la violencia masculina no es el dominio privado de una clase social determinada: todos los personajes masculinos de la novela, sin excepción, hacen gala de un comportamiento brutal contra lo femenino en el contexto al mismo tiempo localista y universal de los páramos de Yorkshire. El ejemplo más relevante es Heathcliff, de cuya climática vesania nos despojan sistemáticamente las versiones cinematográficas de la obra, que sólo toman como referente la primera parte de ésta, en la que el enigmático arquetipo masculino de alteridad se inviste de una suerte de halo romántico luego desconstruido a lo largo y ancho de la segunda parte de la trama, en la que muestra su denodada crueldad y salvajismo en el seno del ámbito doméstico. De manera análoga, con su particular peculiaridad en cada caso, lo mismo le sucede al resto de personajes masculinos de la novela: Lockwood, Edgar Linton, Hindley, Hareton y Linton Heathcliff (éste con especial mención, acaso por aunar las pulsiones más negativas de las dos familias implicadas en la narración) desarrollan una conducta violenta y abusiva contra lo femenino. De hecho, es significativo hacer notar cómo todos los personajes femeninos, en algún instante de la trama, se convierten en prisioneras de los masculinos, quienes dirimen sus diferencias y venganzas personales sirviéndose de las mujeres. El ejemplo más evidente es el de Catherine Earnshaw/Linton, Ophelia decimonónica, escindida y conducida hacia la esquizofrenia por la tensión a la que la someten las disputas entre su esposo, Edgar, y Heathcliff, junto a sus imposibles fantasías de unión entre dos personajes masculinos irremediablemente antagónicos. Catherine es una "loca del desván" patriarcal, encerrada en su cuarto, sin poder abrir puertas y ventanas de la que debería ser su propia casa para contemplar sus amados páramos y regresar al hogar que la vio nacer. Sólo podrá hacerlo en su espectral forma infantil, reflejada en la espeluznante experiencia onírica de Lockwood al comienzo de la novela. El

final de la narración resulta, en cualquier caso, significativo: la cálida imagen de Cathy enseñándole a escribir y leer a Hareton, con el que contraerá matrimonio en breve, es a todas luces elocuente en términos sexuales, pues evidencia de manera simbólica que sólo una educación igualitaria y un mutuo respeto basado en el afecto genuino constituyen los instrumentos mediante los cuales puede subvertirse la violencia doméstica.

Sería en última instancia la hermana de Emily, Charlotte, la que en *Jane Eyre* (1847) transformaría, seguramente sin ser consciente de ello, a la loca del desván en un modelo de alteridad de elevada riqueza metafórica, representando a la mujer sin voz, reprimida y encerrada por razones más que cuestionables. Entre otras adscripciones, a Bertha Mason, habitante del lóbrego ático de la mansión de Thornfield, se la ha considerado incluso trasunto de la mujer escritora a la que le estaba vedada la posibilidad de expresarse mediante el ejercicio de la literatura (Gilbert y Gubar 1979). Bertha Mason, tildada de lunática y enclaustrada en la casa de la que debería ser señora, es descrita por el arrogante Rochester, quien cuenta un relato que se presenta cuanto menos ambivalente para los lectores y lectoras de nuestro tiempo, y para otras escritoras que han querido dar voz al malhadado personaje, como es el caso de Jean Rhys en *Wide Sargasso Sea* (1966). La loca del ático, portadora del fuego, a modo de moderno Prometeo femenino, al igual que los demás personajes con los que establece una relación dual y especular, le sirve a Jane Eyre como advertencia de que el exceso de pasión y de asertividad sexual puede propiciar el desastre en un mundo omnímodamente patriarcal que atormenta y castiga a las mujeres "diferentes" o que se ubican más allá de las normas sexuales, raciales y sociales establecidas. A la conclusión de la obra, Jane, convertida en rica heredera, desposará ("Reader, I married him") al empobrecido y mutilado Rochester, acto impropio y escandaloso para gran parte del público lector de la época, debido a las diferencias sociales entre el señor (por muy venido a menos que se hallara) y la institutriz. En los resquicios de la novela se sitúa la sombra enigmática de la lunática Bertha, consumida por el fuego, víctima de la violencia de género más atroz: aquella que coadyuva a que a la mujer se la acuse, sin prueba alguna, de loca, convirtiéndose su esposo en juez implacable de su triste destino.

Conforme avanza la segunda mitad del siglo XIX, la narrativa gótica victoriana, vía de escape en un marco dominado por el puritanismo religioso y el énfasis en lo económico impulsado por los excesos del imperialismo, el colonialismo y la Revolución Industrial, se poblará de figuras femeninas epítomes de alteridad, como la mujer espectral o la vampira, personajes que deben ser exorcizados y erradicados de una sociedad "sana", utilizando métodos violentos si fuera preciso. Así sucede, sobre todo, en relatos de autores masculinos como Joseph Sheridan Le Fanu, autor de destacables narraciones de fantasmas y de "Carmilla" (1872), uno de los más inquietantes y terroríficos relatos vampíricos jamás escritos, protagonizado por una sensual vampira lésbica a la

que terminarán por sojuzgar las fuerzas vivas del patriarcado. En los cuentos de cultivadoras del género fantástico, como Elizabeth Gaskell o Margaret Oliphant, esta radiografía de la violencia masculina adquiere tintes más ambiguos en su representación de personajes femeninos transgresores que, como ellas mismas en su faceta de escritoras en un contexto hostil, desafían las convenciones socio-sexuales de la época. El germen de rebeldía de Lisbeth Salander se atisba en dichos personajes, al igual que en la propia Jane Eyre y, cómo no, en la Bertha Mason empeñada en quemar su propia prisión para así vengarse de los que la han vejado impunemente.

Tampoco el terreno de la fantasía infantil, tan recurrente en el periodo victoriano en autores como Lewis Carroll, Charles Kingsley y, años más tarde, James Barrie (autor de *Peter Pan*), se vería libre de la representación de la violencia de género. A modo de ejemplo, piénsese en la crueldad y el salvajismo que, en este sentido, impera en el mundo del otro lado del espejo en *Alice Through the Looking Glass* (1872), donde la ingenua Alicia sufre la actitud prepotente, impregnada de huera sabiduría, de Humpty Dumpty, o el ataque feroz e histérico de la propia Reina Roja: por mucho que a Lewis Carroll le hubiera horrorizado la comparación, hoy es difícil sustraerse a la idea de que sus escritos reflejan esa otra realidad de una Inglaterra imperialista, violenta y escindida, donde incluso los niños de familias acomodadas son víctimas, por no extenderse en los de familias menesterosas, sometidos a la espantosa realidad de padres alcoholizados y embrutecidos, y a la tiranía de los precarios trabajos derivados, paradójicamente, del auge de la Revolución Industrial, aspecto destacado en las obras tanto "realistas" como fantásticas de, por ejemplo, Charles Dickens. A la evidencia de un crecimiento tecnológico sin precedentes hasta el momento que engendra pobreza, sufrimiento e injusticia social, se le opone en Inglaterra la proliferación de fenómenos de corte espiritualista y esotérico como, entre otros, el espiritismo y la teosofía, cuya huella, directa o indirecta, sobre la literatura de la época resulta indiscutible.

Por otro lado, la violencia de género se patentiza en narraciones tardovictorianas cuyo común denominador es la especulación acerca de la monstruosidad en un contexto dual, principalmente el Londres finisecular, testigo de las celebraciones imperiales, pero también de las más execrables miserias. En *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), Robert Louis Stevenson da un paso más allá que Mary Shelley en su representación de lo monstruoso, incardinando de manera más intrínseca al científico creador (obsérvese lo reiterado de la crítica de la ciencia como apropiación masculina que genera violencia) y a su criatura, que no son sino un mismo individuo desdoblado. En un apenas disimulado juego lingüístico, Jekyll es "el que mata al yo", mientras que "Hyde" es el lado oculto o "escondido" de nuestra personalidad que no debe reprimirse, sino encauzarse y corregirse para que no resulte nocivo ni autodestructivo para el ser humano. De la certeza por parte de Jekyll de que "Man is not truly one, but truly two" —y la intuición resultante

de que la personalidad se puede desdoblar todavía mucho más— al nacimiento de las modernas teorías psicoanalíticas no hay más que un paso. La narración de Stevenson es en esencia una fantasía post-darwinista habitada por representantes claustrofóbicamente masculinos de las profesiones liberales más prestigiosas, como la medicina o la abogacía (Smith 2004). Desconocemos cuáles son las indescriptibles e ilícitas acciones de Hyde y, en general, lo que esto supondría desde una perspectiva de la violencia de género, pues el texto apenas aporta datos acerca de la cuestión. Pero en ese "apenas" cabe una importante excepción, que además aparece al comienzo de la obra, donde observamos la crueldad de Jekyll al tropezarse con una niñita al doblar una esquina y pisarla con alevosía cuando está tendida en el suelo, despertando la lógica animadversión de los testigos de tan depravado proceder. El asunto se zanja al extraer Hyde de su bolsillo una libreta de cheques con la firma de Edward Hyde, lo que, tras diversas vicisitudes, propiciará el detonante para que se dé a conocer, aunque sea en un círculo limitado, la trágica historia del doctor y su alter ego. Esta explosión de violencia gratuita por parte de Hyde —la única en su escalada de maldades que se describe con detalle— es significativa en tanto en cuanto Stevenson —siguiendo los pasos de Mary Shelley— parece estar denunciando la violencia que desencadena un mundo carente del afecto encarnado por lo femenino.

La huella de *Jekyll y Hyde* es perceptible en otras fantasías finiseculares victorianas relacionadas con la violencia de género y, funestamente, en la plasmación de sus manifestaciones en la propia realidad del instante. Recuérdese que del llamado "Otoño de terror" de 1888 datan los tristemente célebres crímenes de Jack el Destripador (cuya identidad ha permanecido oculta o "hidden" hasta la fecha, pese a las numerosas teorías que se han vertido sobre ella) en el East End londinense, de los que fueron víctimas varias prostitutas. Es significativo destacar que nada más y nada menos que un tercio de las mujeres londinenses ejercían la prostitución en las calles en una época en la que la mujer bien era considerada como el "ángel del hogar" que Coventry Patmore había retratado con tintes idílicos en su poema homónimo, bien como la puta que satisfacía las fantasías sexuales de una sociedad lastrada por la hipocresía y el puritanismo (Auerbach 1982, Dijkstra 1986, Showalter 1990). A Jack el Destripador le corresponde el dudoso honor de ser el primer asesino múltiple moderno de la historia y, si por un lado sus nefandos asesinatos se entroncan con la trama de *Jekyll y Hyde*, por el otro son varias las obras que, consecuentemente, como ya he apuntado, reciben una influencia del relato de Stevenson, al tiempo que, sin citarlo explícitamente, se dejan impregnar por la atmósfera creada por el caso (de nuevo la palabra detectivesca) del Destripador. Así acontece en *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde (1890-1) y en *Dracula* de Bram Stoker (1897).

La novela citada en primer lugar coincide con *Jekyll y Hyde* en varios puntos importantes, como el universo claustrofóbicamente masculino

que contextualiza la trama —aquí dotado además de connotaciones homoeróticas—, la duplicidad del Londres victoriano, el enfoque en los oscuros placeres derivados de una doble vida, un personaje monstruoso (que, en este caso, es aún más peligroso y equívoco al tratarse de un ser de extremada belleza) y la autodestrucción del protagonista. También contiene rasgos de violencia de género, sobre todo en el tratamiento que Dorian concede a Sibyl Vane, la actriz que pierde su talento artístico por amor, y en el asesinato del pintor Basil Hallward. En el trasfondo del argumento, al igual que en el de *Jekyll y Hyde*, planea la indeterminación acerca de los crímenes cometidos por Gray, muchos de ellos —se sugiere— de naturaleza sexual, causantes de que su retrato, por un misterioso pacto nunca explicitado, refleje la transformación del hermoso efebo en un monstruo de maldad, mientras que Dorian Gray permanece joven y bello hasta que, al acuchillar el cuadro guardado en el desván, al que se halla intrínsecamente unido, se destruye a sí mismo. Salvando las lógicas distancias, Dorian es al victorianismo finisecular lo que Patrick Bateman, el irónico y truculento "serial killer" protagonista de *American Psycho* de Brett Easton Ellis, contrapunto *avant la lettre* de Lisbeth Salander, ha constituido desde una perspectiva literaria para nuestra propia contemporaneidad.

Por último, en *Dracula* se documentan de manera simbólica muchas de las tensiones sexuales inherentes a la época tardovictoriana, muchas de ellas conducentes a la violencia de género. La rivalidad entre el Conde, proveniente del este de Europa —emblema de las pesadillas y miedos motivados por el colonialismo británico—, y el grupo de personajes masculinos en torno a la figura de Van Helsing supone, en primera instancia, y como el propio Drácula la describe, una pugna por poseer a las mujeres para, mediante ellas, conquistar el mundo patriarcal gobernado por los hombres (Ballesteros González 2000). Que la sexualmente asertiva Lucy Westenra —que se lamenta de manera juguetona en una carta de la imposibilidad de que una mujer contraiga matrimonio con tres hombres que le atraen, y que conecta con el otro plano de la realidad a través de su lunático sonambulismo— se convierta con cierta facilidad en víctima propiciatoria del ataque del vampiro —ayudado por las torpes transfusiones de Van Helsing, mitad científico-mitad sacerdote— es ya de por sí una circunstancia lo suficientemente amenazante para una sociedad regida por valores e ideales masculinos de índole puritana y ultraburguesa. Pero que Mina Harker, secretaria eficiente, esposa, ama de casa y mujer tan "perfecta" que es digna de ser elogiada por Van Helsing como poseedora de una "mente masculina" convenientemente complementada por un corazón femenino, sucumba a la poderosa atracción sexual de Drácula, establece un motivo supremo de alarma, pues este hecho remueve todos los precarios cimientos de la estructura de poder patriarcal. La vampira, anti-madre y promiscua, arquetipo de subversión de todas las fantasías sobre el ángel del hogar, como se pone de manifiesto en la seducción de Jonathan Harker por las tres acólitas de Drácula en el impresionante comienzo de la novela, supone así la amenaza sexual culminante que debe ser erradicada

a cualquier precio, incluso sirviéndose de los métodos más violentos y agresivos contra el cuerpo femenino, según demuestra el cruel episodio del exorcismo de Lucy, traspasada por la estaca patriarcal, con todas las connotaciones metafóricas que dicho acto lleva consigo. A las tres vampiras que residen en el castillo de Drácula les aguardará idéntico destino. Por su parte, domesticada y purificada de sus tímidos devaneos con el ideal de la "New Woman", y despojada de su vínculo transgresor con el Conde, Mina se convertirá en madre de un hijo que porta los nombres de todo el círculo masculino y burgués que la rodea, manteniendo así el equilibrio sexual de poder preconizado y defendido por una sociedad patriarcal que demuestra albergar un grado mucho mayor de histeria que aquellas mujeres, universal e ilícitamente acusadas de dicho trastorno.

En definitiva, tal y como ilustran los fragmentarios exponentes aquí sugeridos, en la literatura gótica y fantástica anglonorteamericana decimonónica se constata la presencia de la violencia de género que, por desgracia, todavía asola nuestro mundo contemporáneo. En su inextricable vínculo con la vida, la literatura no hace sino mostrar las realidades que nos circundan. La reiteración de imágenes de cuerpos lacerados y mentes fragmentadas en las obras aludidas por culpa de unas estructuras sociales y unas conductas violentas, pese a las débiles mejoras conseguidas en nuestro entorno actual, no hace sino anticipar y recordarnos que seguimos residiendo en un mundo agresivo e injusto, gobernado por la barbarie de comportamientos psicópatas, esos contra los que se alza la controvertida figura de Lisbeth Salander, heredera directa de otros personajes femeninos precedentes dotados de escaso margen de actuación contra la brutalidad sexual ejercida por "hombres que no aman a las mujeres", cuyo éxito popular, basado en motivaciones que conviene analizar y contextualizar adecuadamente, debe hacernos reflexionar todavía más si cabe acerca de ese grave estigma que es la violencia de género.

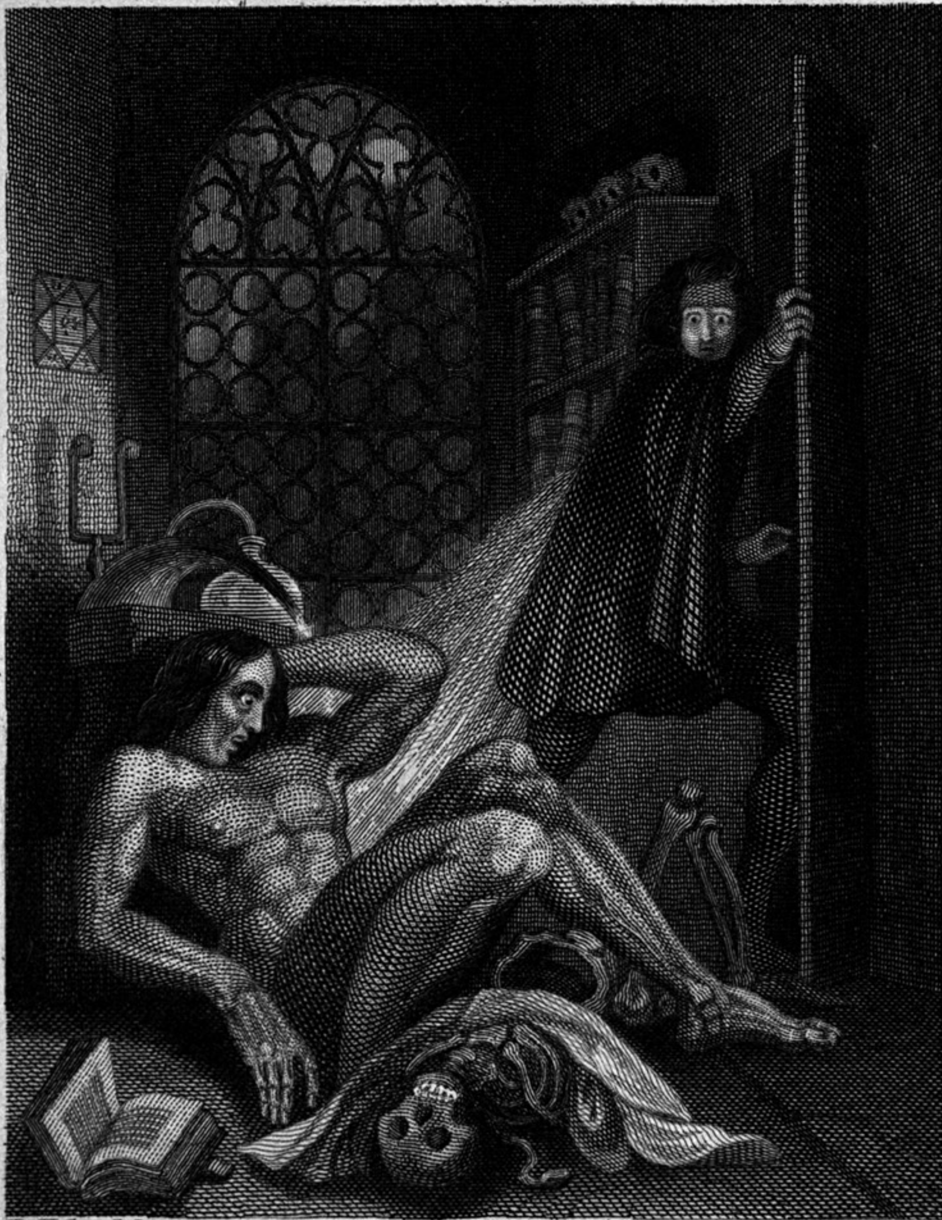
## Referencias Bibliográficas:


- Auerbach, Nina 1982. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ballesteros González, Antonio 1998. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- — 2000. *"Vampire Chronicle": Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Zaragoza: UnaLuna.
- — 2003. "Breve esplendor de mal distinta lumbre: las novelistas góticas". *Historia crítica de la novela inglesa escrita por mujeres*. Eds. Silvia Caporale Bizzini y Asunción Aragón Varo. Salamanca: Colegio de España (Almar-Anglística), pp. 65-93.
- — 2005. *Escrito por brujas. Lo sobrenatural en la vida y la literatura de grandes mujeres del siglo XIX*. Madrid: Oberon.

- Brontë, Charlotte 1996 (1847). *Jane Eyre*. Ed. María José Coperías. Trad. Elizabeth Power. Madrid: Cátedra (Letras Universales) [edición original: *Jane Eyre*. Ed. Q. D. Leavis. Harmondsworth: Penguin, 1985].
- Brontë, Emily 1989 (1847). *Cumbres Borrascosas*. Ed. Paz Kindelán. Trad. Rosa Castillo. Madrid: Cátedra (Letras Universales) [edición original: *Wuthering Heights*. Ed. Graham Handley. London: Macmillan, 1985].
- Carroll, Lewis 1992 (1872). *Alicia en el País de las Maravillas; A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Ed. Manuel Garrido. Trad. Ramón Buckley. Madrid: Cátedra [edición original: *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Ed. Martin Gardner. Harmondsworth: Penguin, 1986].
- Dijkstra, Bram 1994 (1986). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate [edición original: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1986].
- Ellis, Bret Easton 2000 (1991). *American Psycho*. Barcelona: Bruguera [edición original: New York: Vintage].
- Gaskell, Elizabeth 2000. *Gothic Tales*. Ed. Laura Kranzler. Harmondsworth: Penguin.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan 1984. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer [edición original: *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, 1979].
- Hawthorne, Nathaniel 2009. *Cuentos contados dos veces*. Trad. Marcelo Cohen. Madrid: Acantilado [edición original de los principales relatos del autor norteamericano: *Short Stories*. Ed. Newton Arvin. New York: Vintage Books, 1946].
- Jackson, Rosemary 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- Larsson, Stieg 2008, 2009 (2005, 2006, 2007). *Trilogía Millennium: Los hombres que no amaban a las mujeres, La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina* y *La reina en el palacio de las corrientes de aire*. Trad. de Martín Lexell y Juan José Ortega Román. Madrid: Ediciones Destino.
- Le Fanu, Joseph Sheridan 1999 (1872). "Carmilla", en *Vampiras*. Madrid: Valdemar [edición original: "Carmilla", en *In a Glass Darkly*. Gloucester: Alan Sutton, 1990].
- Oliphant, Margaret 2000. *A Beleaguered City and Other Tales of the Seen and the Unseen*. Ed. Jenni Calder. Edinburgh: Canongate Classics.
- Poe, Edgar Allan 1970. *Cuentos*. Trad. de Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial [edición original de los mejores escritos poenianos: *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thompson. New York: Norton, 2004].
- Rhys, Jean 2009 (1966). *Ancho Mar de los Sargazos*. Trad. Catalina Martínez Muñoz. Barcelona: Lumen [edición original: *Wide Sargasso Sea*. Ed. Judith L. Raiskin. New York: Norton, 1999].

- Shelley, Mary W. 1996 (1818, 1831). *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Ed. Isabel Burdiel. Trad. María Engracia Pujals. Madrid: Cátedra (Letras Universales) [edición original de 1818: *Frankenstein*. Ed. Antonio Ballesteros y Silvia Caporale. Salamanca: Colegio de España (Almar-Anglística), 1999. Edición original de 1831: *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. Ed. M. K. Joseph. Oxford: OUP (Oxford Classics), 1969].
- Showalter, Elaine 1990. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Viking.
- Smith, Andrew 2004. *Victorian Demons. Medicine, Masculinity and the Gothic at the Fin-de-Siècle*. Manchester: Manchester University Press.
- Stevenson, Robert Louis 1995 (1886). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Ed. Manuel Garrido. Trad. Carmen García Trevijano. Madrid: Cátedra (Letras Universales) [edición original: *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*. Ed. Roger Luckhurst. Oxford: Oxford University Press, 2006].
- Stoker, Bram 1993 (1897). *Drácula*. Ed. y trad. Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Cátedra (Letras Universales) [edición original: *Dracula*. Ed. Nina Auerbach y David J. Skal. New York: Norton (Norton Critical Edition), 1997].
- Wilde, Oscar 1998 (1891). *El cuadro de Dorian Gray*. Ed. y trad. Manuel Francisco Míguez. Madrid: Cátedra (Letras Universales) [edición original: *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Joseph Bristow. Oxford: Oxford University Press, 2006].



T. Holst, del. W. Chevalier, sculp.

FRANKENSTEIN.

"By the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull, yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs. *** I rushed out of the room."

Page. 43.

# Pet Sematary, or Stephen King Re-Appropriating the Frankenstein Myth

*Marta Miquel-Baldello*

*Universidad de Lleida Hispánica*

## Summary

**The horror bestseller writer Stephen King has been acknowledged for updating the fundamental motifs of the horror story to suit the taste of contemporary audiences. In his seminal work *Danse Macabre* (1981), devoted to discussing the intricacies of horror fiction, King pays homage to great classics of the genre, ultimately confessing his admiration for the nineteenth-century novel *Frankenstein* (1818), which presents many intertextual links with his own novel *Pet Sematary* (1983). The plot in King's novel runs parallel to that of Mary Shelley, as it also depicts the life of a doctor, Louis Creed, who decides to trespass forbidden limits in order to bring his beloved departed back to life. In both cases, these two scientists dare defy the powers of the unknown, playing God in an increasingly atheist and too scientifically based society. However, if Victor Frankenstein achieves his purpose as a result of his scientific obsession, Louis Creed's sin is precisely rooted in his scepticism with regard to faith and religion. This paper aims at analysing both works from a comparative perspective in order to underline how the gothic and the sinister is treated and is transformed from Shelley's classic to King's contemporary novel.**

## *I. Stephen King's poetics and tribute to the classics*

If there is an author that has remained a brand name for the last decades in contemporary popular horror fiction, that author must definitely be Stephen King. Having achieved such extraordinary status since the publication of his first novel *Carrie* (1974), some detractors, sceptical about popular fiction, have often accused him of producing thick volumes with great speed and resorting to any means to achieve

◂ *Frontispicio de la edicion de Frankenstein o el moderno Prometeo de 1831*

the intended effect of horrifying the reader. However, literary critics, such as Samuel Schuman, have also tried to identify the outstanding elements that have turned Stephen King into a best-selling contemporary author. A great capacity to imagine effective plots, an ability to create unique characters, as well as a powerfully ethical attitude matching his New England origins[1], have often been highlighted as remarkable strengths of his prose. Nonetheless, through time, King has mainly become a cult author for his utmost understanding of his readership as well as his extensive knowledge about the great classics of the genre.

Stephen King has excelled in reaching his audience through his belief in the need to cause a particular effect on the reader. Knowing well about the emotional needs of his audience, he chooses an effect and constructs an imaginary universe making use of any means to achieve that intended effect. Likewise, King has also shown his conscientious ways as a writer, reflecting upon horror as a genre in his nonfiction volume *Danse Macabre* (1981), and even about his own creative technique in his poetics *On Writing: A Memoir of the Craft* (2000). His passionate care about "the art and craft of telling stories"[2], as he defines it in his volume *On Writing*, as well as his concern about producing an effect on the reader, have often led critics such as Burton R. Pollin to compare him with Edgar Allan Poe[3], especially as Stephen King has acknowledged his debt to the nineteenth-century short-story writer and master of the genre on many occasions.

In this respect, even if King is well aware of being considered a popular writer, he has often made use of his knowledge about classic works of the genre to adapt them and update them in his works, reworking classic tales to make them popular and suitable for contemporary audiences. Hence, *Salem's Lot* (1975) has been considered King's homage to Bram Stoker's seminal vampire novel, and likewise, *The Shining* (1977) has often been interpreted as King's own account of the classical haunted-house story in gothic fiction[4]. In this sense, in his nonfiction account about the evolution of contemporary horror fiction, *Danse Ma-*

1. Samuel Schuman, "Taking Stephen King Seriously: Reflections on a Decade of Best-Sellers", *The Gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares*, eds. Gary Hoppenstand and Ray B. Browne (Bowling Green: Bowling Green State University Press, 1987) p.109.
2. Stephen King, *On Writing: A Memoir of the Craft* (London: Hodder and Stoughton, 2001) p. xi.
3. Burton R. Pollin, "Stephen King's Fiction and the Heritage of Poe", *Poe's Seductive Influence on Great Writers* (New York: iUniverse, 2004) pp. 230-243.
4. Gary Hoppenstand and Ray B. Browne, "The Horror of It All: Stephen King and the Landscape of the American Nightmare" *The Gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares*, eds. Gary Hoppenstand and Ray B. Browne (Bowling Green: Bowling Green State University Press, 1987) p.2.

*cabre*, King pays homage to great classics of the genre, confessing his admiration for *Frankenstein* (1818). With regard to Mary Shelley's novel, Stephen King sarcastically wonders:

> *How did it happen that this modest gothic tale, which was only about a hundred pages long in its first draft (Ms Shelley's husband, Percy encouraged her to flesh it out), became caught in a kind of cultural echo chamber, amplifying through the years until, a hundred and sixty-four years later, we have a cereal called Frankenberry […] an old TV series called The Munsters […] Aurora Frankenstein model kits […] and a saying such as 'He looked like Frankenstein' as a kind of apotheosis of ugly?*[5]

Apart from showing the enormous popularity Mary Shelley's novel still retains nowadays even in popular culture through films and TV series, Stephen King's hilarious comments in the decade of the 1980s incidentally display a pervasive inaccuracy on behalf of the author almost certainly due to the popularity of the Frankenstein myth. Even if unconsciously, in the last sentence of his remark shown above, Stephen King refers to the monster naming it Frankenstein, when in Mary Shelley's original novel, the creature remains unnamed all throughout, as the appellative Frankenstein only responds to the family name of the monster's creator, Victor. Nonetheless, the fact of mistaking the name of the creator for that of the creature has been the result of the popularisation of the story in subsequent adaptations, especially in films, which have greatly contributed to making this inaccuracy highly persistent.

Stephen King's comments on the popularity of Mary Shelley's novel also echo the more recent words of Paul O'Flinn, arguing that "there is no such thing as *Frankenstein*, there are only *Frankensteins*, as the text is ceaselessly rewritten, reproduced, refilmed and redesigned"[6]. Likewise, O'Flinn also claims *Frankenstein* arises as a good example of the three major ways in which alteration and rearrangement of a text take place, that is, through a corpus of literary criticism, through adaptation in films, and through the passage of time itself which necessarily refocuses a text and reorders its elements. In this sense, a literary critical apparatus such as feminism interpreted Mary Shelley's first novel as a woman's experience of patriarchy and domesticity. Classic film versions of *Frankenstein* from Universal Pictures or Hammer Films aimed at attracting the audience by means of dehumanising the monster, as in many of the film versions the creature becomes inarticulate and evil, as totally opposed to its characterisation in the original novel. Likewise, through time, the same text has acquired different meanings regardless of the author's primary intention.

---

5. Stephen King, *Danse Macabre* (London: Warner, 2000) pp.71-2.
6. Paul O'Flinn, "Production and Reproduction: The Case of *Frankenstein*", *Horror, The Film Reader* (London and New York: Routledge, 2005) p.105.

Hence, Stephen King makes use of this third way of altering and rearranging a text, taking the basic elements and discourses of Mary Shelley's eponymous novel, and transforming them to suit the demands of contemporary audiences. The main discourse underlining Mary Shelley's novel warns about the frightening dangers of stretching the limits of science too far, as Victor Frankenstein crosses the boundaries of life and death so as to attain the gift of immortality by scientific means. The plot of Stephen King's novel *Pet Sematary* (1983) runs parallel to that of Mary Shelley, as it also depicts the life of a doctor, Louis Creed, who decides to trespass forbidden limits in order to bring his beloved departed back to life. In both cases, these two scientists dare defy the powers of the unknown, playing God in an increasingly atheist and too scientifically based society, even if both novels place a different emphasis on either the scientific or religious discourse.

## II. The biographical origins of the myth

In terms of the personal experiences that gave rise to their novels, both Mary Shelley and Stephen King seemed particularly concerned to give account of them in the preface of their respective works. Mary Shelley's narrative of the origins of *Frankenstein* in her introduction of the 1831 edition of the novel has acquired great popularity through time[7]. The summer Percy and Mary Shelley spent in Switzerland in 1816 as neighbours of Lord Byron proved uncongenial and particularly rainy, and thus, following the request of the author of *Childe Harold*, they all decided to write a ghost story. At first, Mary Shelley felt unable to think of a story until the genesis of her *Frankenstein* began to take shape in a dream. Lord Byron and Percy Shelley had lately been discussing the principles of existence due to Erasmus Darwin's discoveries and Luigi Galvani's experiments, and whether there was any possibility of reanimating a body deprived of life. Mary had remained a silent but devout listener to all their conversations. Arguably, arising from these scientific debates, she dreamt of an ambitious student, who eager to play the role of the Creator, had endowed dead matter with the spark of life, and while he lied sleeping, his creation stood by his side staring at its own maker. This vision began to haunt Mary, and thus, she decided to use it in her story, believing that what had terrified her would also terrify others.

Similarly, in the introduction to his novel, Stephen King also comments on the way he came up with the central idea in *Pet Sematary*[8]. In the 1970s, King was invited to spend a year at the University of Maine as a writer in residence and also as a lecturer in the literature of the fan-

7. Mary Shelley, "Author's Introduction to the Standard Novels Edition (1831)", *Frankenstein or The Modern Prometheus* (London: Penguin, 2003) pp. 5-10.
8. Stephen King, "Introduction", *Pet Sematary* (London: Hodder and Stoughton, 1989) pp. xi-xiv.

tastic. To that end, King's family rented a house near the campus in a rural town. Even though it was a quiet environment, a neighbour warned them about the dangers of the road nearby, busy with tanker trucks going to the chemical plant down the way. King began to gain insight into that surrounding menace when he discovered a path that led to a little pet cemetery in the woods, where the children from the neighbourhood used to bury their pets; most of them having been run over on the road.

At the time, Stephen King and his wife, Tabitha, had an eight-year-old daughter and a son that was less than two years of age. Hence, they became particularly concerned about the threat that busy road by their house might pose. Nonetheless, those fears became reified when their daughter's pet, a cat named Smucky, was run over and correspondingly buried in the pet cemetery of the area. As King admits, that was the first event that made his daughter wonder about death. Likewise, King was soon to undergo one of the scariest experiences of his life when he went to fly a kite with his son, and even if he was merely a toddler, he began to run towards the road while a big truck was approaching fast. King reacted quickly, thus preventing any kind of tragedy, but from then onwards, he could not help but think what might have happened if, on that occasion, he had not been cautious enough.

In King's opinion, his novel *Pet Sematary* arose from the distress experienced at that time, admitting that, once he had finished writing the book, he felt reluctant to publish it and thus left the manuscript untouched for years, precisely due to the anguishing and startling effect the events described in the novel still exerted on him. In this sense, King himself has admitted that his readers generally regard *The Shining* (1977) as the novel that scares them most, although he has always considered *Pet Sematary* the most frightening book he has ever written, mainly for the personal and fearsome experiences that gave rise to the novel.

In both cases, the primary ideas underlying *Frankenstein* and *Pet Sematary* came up to their respective authors from the personal incidents that befell them at the time. Nevertheless, at a more unconscious level, it seems necessary to gain insight into the reasons why these personal experiences proved particularly frightening for the authors. Mary Shelley's nightmare about the scientist staring at the abominable creature he had endowed with life may have arisen from the conversations about the principle of life that Byron and Percy Shelley held, but arguably, it was also related to Mary Shelley's own personal fears of motherhood and giving birth. Her mother, the early feminist Mary Wollstonecraft, died of puerperal fever only ten days after Mary's birth. Having been raised only by her father, Mary tried to hold on to family life through her union with the poet Percy B. Shelley. Nevertheless, she had a series of premature babies that died soon after their birth, and likewise, her first son, William, also tragically passed away at the

age of three. Giving birth to death instead of life, Mary Shelley created *Frankenstein* as a reflection of her motherhood gone wrong, also conceiving it as a novel of initiation into the crudities of existence through the need to accept decease and not to tamper with the natural order of life and death. In this respect, feminist readings of Mary Shelley's novel have reflected upon a male appropriation of motherhood which ends in blatant catastrophe, as both Victor Frankenstein, and by extension, doctor Louis Creed in Stephen King's novel, being males, dare to give birth to life. As a case in point, Nora Crook has drawn attention to reading *Frankenstein* as a birth myth as the span of Captain Walton's narrative extends to nine months and a day[9].

Similarly, Stephen King's novel *Pet Sematary* seems to owe much to his own experience of fatherhood and family life. Raised only by his mother, as his father abandoned the family when Stephen was only two years of age, King, like Mary Shelley, also praised the ethics of family life precisely because of having endured the absence of a parent when he was a child. Hence, the tragedy that might have unfolded had he not been attentive enough to watch over his two-year-old son playing by the road, appeared to conceal even more intricate fears such as whether he could consider himself a good and devoted parent in comparison to his own father.

## *III. Literary formula and development: plot and characterisation*

In terms of characterisation, plot and even underlying discourses, saving the necessary temporal distance, Stephen King's novel *Pet Sematary* presents important intertextual links with Mary Shelley's classic novel *Frankenstein*. As a romantic hero and devoted scientist surmounting the limitations that characterise human beings, Victor Frankenstein finds his counterpart in Louis Creed in Stephen King's novel. Louis Creed is a medical doctor and a family man, rational and agnostic, who views death as the end of all things. Conversely, in King's novel, it is Louis' wife, Rachel, counterpart to Elizabeth Lavenza in Mary Shelley's novel, who presents a trauma with death as a result of witnessing the painful demise of her disabled sister when Rachel was merely eight years of age.

As Victor Frankenstein leaves home to study at Ingolstadt University, Louis Creed and his family, that is, his wife Rachel, and his two children Eileen and Gage, move from Chicago to Maine once Louis is informed he has been accepted for a position at university. Even if both Victor and Louis are significantly dutiful to their respective families,

9. Nora Crook, "Mary Shelley, Author of *Frankenstein*", *A Companion to the Gothic* (Oxford: Blackwell, 2000) p. 59.

Victor gradually grows estranged from them due to his absorbing devotion to science, and likewise, Louis cannot help but wish he was sometimes on his own, free from any duties and responsibilities. In Mary Shelley's novel, Victor thus states:

> *"I pursued my undertaking with unremitting ardour. My cheek had grown pale with study, and my person had become emaciated with confinement. Sometimes, on the very brink of certainty, I failed; yet still I clung to the hope which the next day or the next hour might realise. One secret which I alone possessed was the hope to which I had dedicated myself"*[10].

Victor Frankenstein's willing isolation to pursue his scientific studies, far away from home, is echoed by Louis Creed's secret dream that he was sometimes alone, away from his family, and thus, able to do his wish. In Stephen King's novel, Louis indulges in day-dreaming about escaping his responsibilities as a family man in this way:

> *"A wild but not unattractive idea suddenly came to him: he would suggest that they go back to Bangor for something to eat while they waited for the moving van, and when his three hostages to fortune got out, he would floor the accelerator and drive away without so much as a look back, foot to the mat, the wagon's huge four-barrel carburetor gobbling expensive gasoline. He would drive south, all the way to Orlando, Florida, where he would get a job at Disney World as a medic, under a new name"*[11].

Victor Frankenstein begins his experiments to bring dead tissue back to life at university, unable to accept the unfair death of his mother at giving birth to his younger brother William. Similarly, in King's novel, Louis Creed begins to gain insight into the nature of death, as one of his patients, Victor Pascow[12], dies in his surgery, and his daughter, Eileen, has to bear the death of her pet cat, Church, run over by a truck[13].

While resorting to his vast scientific knowledge so as to find a way to defeat death, Victor Frankenstein meets divergent opinions. Professor Krempe attempts to dissuade Victor from pursuing his experiments and mocks his fondness for medieval alchemists such as Cornelius Agrippa and Paracelsus, stating that "'every instant that you have was-

10. Mary Shelley, *Frankenstein* (London: Penguin, 2003) p. 55.
11. Stephen King, *Pet Sematary* (London: Hodder and Stoughton, 1989) p. 4.
12. Victor Pascow's name in Stephen King's book also seems to pay homage to Victor Frankenstein in Mary Shelley's novel.
13. This event necessarily recalls Stephen King's own biographical account about his own daughter having to bear the loss of her cat, Smucky, which, significantly enough, as happens in the novel with Eileen's cat, Church, was also run over by a truck.

ted on those books is utterly and entirely lost'"[14]. Conversely, Professor Waldman becomes Victor's mentor, and even if at first he is reluctant to tell him about his own findings, Waldman's ideas inspire Victor to play God and endow the departed with immortality, ultimately confessing to Victor he is happy to have a disciple. In Stephen King's novel, Jud Crandall, a neighbour that lives nearby, is the first to let Louis know about the pet cemetery in the woods, where Eileen's cat is ultimately buried. Like Professor Waldman in Mary Shelley's novel, even if he is at first reluctant to tell Louis the story of that place, Jud finally discloses that the area around is truly known as the Micmac burial ground, and in former times, it was regarded as a sacred place of worship for the Native Americans[15]. However, like Professor Krempe, Jud Crandall also warns Louis about the magic of the burial ground as well as of its resurrecting power, thus ultimately revealing he heard of both pets and neighbours that, even if departed, were buried in the ground and came back alive, but behaving in a different, and at times, even malevolent way. Jud thus ultimately reminds Louis that, in spite of the grief, "sometimes death is better"[16], concluding that burying the beloved ones in the magic ground to bring them back to life may end in disaster.

If Victor becomes aware of the success of his experiments when he beholds an abominable creature standing by his bedside and staring at him, Louis Creed also gains insight into the magic of the burial ground when, after burying his daughter's pet cat, it comes back alive, even if behaving in a wild way, and Louis, showing his surprise, sarcastically calls it 'Frankencat.' Nonetheless, Louis' nightmare truly begins when his son Gage tragically dies, and Louis has to face the dilemma whether to bury him in the Micmac ground, or simply, accept his death. Like Victor Frankenstein, who out of grief at the death of his mother, decides to explore the limits separating life from death, Louis Creed, desperate to bring his son back to life, buries Gage in the sacred ground, in spite of Jud Crandall's warning. If Victor Frankenstein's creature proves destructive, in King's novel, Gage also comes back to life with murderous tendencies, bringing fatality and destruction to Louis' family[17]. Hence,

---

14. Mary Shelley, *Frankenstein* (London: Penguin, 2003) p. 47.

15. In some postcolonial readings of Mary Shelley's novel, the creature is interpreted as the colonised subject that arises so as to win his freedom from subjection. In Stephen King's novel, this postcolonial interpretation is given further plausibility as the Micmac burial ground, a former sacred place for Native Americans, is said to have been destroyed and appropriated by colonisers. Its ground still retains some magic power that brings the departed back to life, even if they turn into evil individuals.

16. Stephen King, *Pet Sematary* (London: Hodder and Stoughton, 1989) p. 180.

17. The transformation of the family's cat as well as that of Gage, once they are brought back to life, necessarily brings to mind other classic short-stories within horror fiction such as Edgar Allan Poe's "The Black Cat" (1843), with Pluto as a malevolent cat, and W.W. Jacobs' "The Monkey's Paw" (1902), as the grieved parents wish their beloved son came back to life.

both Victor Frankenstein and Louis Creed are ultimately punished for the sin of daring play God.

## *IV. Instances of intertextuality: similarities and alterations*

Both novels present illustrative examples of intertextuality as well as passages that are strongly reminiscent of each other. As a case in point, Louis Creed's vision of his recently departed patient, Victor Pascow, standing by his bedside seems to be a clear homage to Victor Frankenstein's own vision of the creature for the first time, thus echoing Mary Shelley's passage about the scientist's nightmare. In King's novel, the scene is portrayed in the following way:

> *Something woke him much later, a crash loud enough to cause him to sit up in bed, wondering if Ellie had fallen on the floor or if maybe Gage's crib had collapsed. Then the moon sailed out from behind a cloud, flooding the room with cold white light, and he saw Victor Pascow standing in the doorway. The crash had been Victor Pascow throwing open the door.*
>
> *He stood there with his head grotesquely bashed in behind the left temple. The blood had dried on his face in maroon stripes like Indian warpaint. His collarbone jutted whitely. He was grinning*[18].

Similarly, in Mary Shelley's novel, Victor Frankenstein's realisation that the creature has been born to a new life is described in the following terms:

> *I started from my sleep with horror; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed: when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window shutters, I beheld the wretch – the miserable monster whom I had created. He held up the curtain of the bed; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. His jaws opened, and he muttered some inarticulate sounds, while a grin wrinkled his cheeks*[19].

These two passages present remarkable similarities in what arises as a key scene in both novels, when the heroes gain insight into the vision of the creature for the first time and thus realise the forthcoming destruction that is awaiting them.

Despite the blatant intertextual links existing between both novels, Stephen King also re-appropriated Mary Shelley's myth introducing some important changes so as to update the story and adapt it to the field of popular fiction, but also due to the inevitable transformation the myth

18. Stephen King, *Pet Sematary* (London: Hodder and Stoughton, 1989) p. 84.
19. Mary Shelley, *Frankenstein* (London: Penguin, 2003) p. 59.

had already undergone through time and the subsequent adaptations that had been made since the publication of the novel, especially in films. In Mary Shelley's novel, Victor Frankenstein is depicted as ambitious and defiant, totally relying on science as a means to explore limits that are forbidden. Louis Creed is also a scientist, but he is not described as an individual, in the Romantic sense, but as a family man, and his attempts to bring the dead back to life do not respond to ambition or scientific advancement but rather to his inability to cope with the pain and grief at the loss of his son.

Likewise, the creature in Mary Shelley's novel is perceived as inherently good, sensitive and intelligent. Nonetheless, he is corrupted by society as he finds out his abominable appearance only causes fear and hate, thus ultimately turning into an evil creature for his perpetual rejection in society. Conversely, in King's novel, even if aware of the transformation his son will undergo when he returns from the Micmac burial ground, Louis clings to the hope that the creature would still be his son. Hence, the monster in Mary Shelley's novel is perceived as physically revolting, but has a heart of gold, while in King's novel, the creature is the perfect spitting image of the beloved departed but is inherently evil. Both Victor and Louis are deceived by appearances, as Victor is unable to perceive his son behind its abominable physique, while Louis mistakes a creature that merely looks like his Gage for his actual son. Actually, if Victor Frankenstein's creature learns to read on his own and is highly intelligent, the creatures in King's novel are dumb and non-human, unable to speak and think rationally[20]. Victor is also incapable to perceive the goodness and intelligence in the creature, while Louis is unable to perceive its dumbness and wickedness. The method utilised in Mary Shelley's novel to bring the dead back to life is also reversed in King's text, as Victor Frankenstein needs to unearth corpses to bring them back to life, while Louis has to bury them so that they attain immortality, as the Micmac burial ground literally becomes a malevolent earthly womb.

Likewise, Stephen King's novel also introduces an important alteration with regard to Mary Shelley's original novel. In *Frankenstein*, the creature asks Victor to provide it with a female mate, but subsequently, Victor rejects this possibility precisely because of the danger that the dissemination of these creatures could pose to the whole of humankind. Victor's fears are reified in Stephen King's novel when different creatures arise from the Micmac burial ground to cause destruction and desolation. In this sense, the existence of these creatures becomes ende-

20. The portrayal of the creatures in King's novel as flat and dumb characters owes much to the way Frankenstein's monster's creation has been traditionally depicted in classic films, in which the monster is unable to speak and is perceived as simply non-human. This tendency changed with Kenneth Branagh's film entitled *Mary Shelley's Frankenstein* (1994), where the creature is given a more humane portrait, and is thus significantly depicted more faithfully to the original novel.

mic, as a legion of evil doubles of the former beings they had recently been. Victor's creature is thus perceived as unique, a social outcast, and is the result of a man's delusions of grandeur, whereas the creatures arising from the Micmac burial ground in King's novel are numerous and threaten to become widespread, thus hinting that Louis' mistake as a result of grief may happen to anyone in the same situation, and thus, it is implied, by the end of the novel, that the spreading of the evil creatures will never be put to an end.

## *V. Discourses: the family, the gothic and science*

Given the parental and biographical background underlining the origins of both novels, and despite the temporal and geographical differences separating them, both *Frankenstein* and *Pet Sematary* portray the decadence of family life and the loss of innocence, thus reflecting the times when these two works originated. As a New England ethical man, Stephen King's novels have been mostly interpreted within a reactionary discourse that often prevails in popular fiction, and accordingly, some of his most outstanding works often discuss the consequences of neglecting family life. In this sense, King's first heroine, Carrie, was raised as an only child in the sole company of a fervent religious mother. Danny Torrance in King's novel *The Shining* is an apparent victim of abuse due to his father's alcoholic addiction. Likewise, Mary Shelley's novel was engendered having been clearly influenced by Romantic tenets, and thus, in reaction to the oppressive rationalism that had characterised the Enlightenment. The importance given to reason and intellectualism might have also reminded Mary of her own father, William Godwin, with whom she spent a lonely and isolated childhood at home, often listening in silence to the conversations her father held with the intellectuals of the time. Hence, the rationalism that was then exalted left neither space for the display of one's feelings nor for the indulging upbringing of a child in domesticity. In this respect, Madlen Dolar has interpreted the creature in Mary Shelley's novel as "the realisation of the subject of the Enlightenment", since it is created *ex nihilo*, excluded from nature, and his monstrosity simply reflects the monstrosity of culture without nature[21].

Both novels also present many features characterising the gothic genre. Nonetheless, each respective text contributed greatly to subverting as well as updating the way Gothicism was understood up to then. Not only has *Frankenstein* been traditionally considered the first science fiction novel, but as Fred Botting points out, Mary Shelley's novel de-

21. Mladen Dolar, "'I shall be with you on your wedding night': Lacan and the uncanny" *Reading Popular Narrative: A Source Book*, ed. Bob Ashley (London: Leicester University Press, 1997) p. 199.

ployed standard gothic conventions and displayed few of the traditional gothic elements[22]. The story is set in the eighteenth-century rather than in medieval times, there are no ruined castles or abbeys but rather a gloomy laboratory instead, and Victor Frankenstein, even if acknowledged as the hero of the story, also ultimately happens to be its wicked villain. Likewise, Stephen King sets his stories in the contemporary society and often in the daylight, twisting the normal into the abnormal, thus shifting the fundamental motifs of the horror story to adapt them to current times for the sake of verisimilitude. Thus, most of King's stories take place in American middle-class suburbs and depict the everyday life of a family when, quite unexpectedly, all of a sudden, things begin to fall apart.

Hence, rather than resorting to the recurrent display of gothic clichés, the way both authors conceived fear had a profound psychological base. In this sense, Mary Shelley stated she intended her novel "to speak to the mysterious fears of our nature and awaken thrilling horror – one to make the reader dread to look round, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart"[23]. According to Nora Crook, Mary Shelley's conception of fear can be interpreted as lying in the "unconscious and inexplicable sources of psychic disturbance"[24], and thus addressing our innermost fears.

Likewise, Stephen King's success as a brand name author in popular horror fiction must be partly attributed to his expertise at knowing the emotional needs of his audience, and thus, his will to resort to them so as to produce a particular effect on his readers. King is thus capable of compiling a list of fears, or phobic pressure points, as he calls them, considered to be generally extended among people, and thus, likely to be addressed in his novels. Significantly enough, King seems to be quoting Mary Shelley's words in his nonfiction essay "The Horror Market Writer and the Ten Bears" (1973), when he claims that his ideas to write horror stories come from his nightmares, stating, as Mary Shelley did in the preface to her novel, that "a good assumption to begin with is what scares you will scare someone else"[25]. Hence, once he has selected the particular fear he would like to address, King uses different strategies to produce the intended effect on the reader, resorting to tripartite strategies such as terror, horror, or if necessary, even the gross-out[26].

---

22. Fred Botting, *Gothic* (London: Routledge, 2004) p. 101.
23. Mary Shelley, "Author's introduction to the standard novels edition (1831)", *Frankenstein or The Modern Prometheus* (London: Penguin, 2003) pp. 7-8.
24. Nora Crook, "Mary Shelley, Author of *Frankenstein*", *A Companion to the Gothic* (Oxford: Blackwell, 2000) p. 59.
25. Stephen King, "The Horror Market Writer and the Ten Bears", *Popular Fiction: An Anthology*, ed. Gary Hoppenstand (New York: Longman, 1997) p. 93.
26. Stephen King, *Danse Macabre*, (London: Warner, 2000) pp. 36-7.

Mary Shelley's novel has been heralded as the first science fiction narrative. In King's novel, Victor Frankenstein's laboratory turns into the Micmac burial ground; a magic place that can bring the dead back to life. This shift in the setting also underlines the transformation in the main discourses discussed in each novel. Mary Shelley's novel has been interpreted as a cautionary tale depicting the fatality that may result from the scientific replacement of nature and humanity, thus placing an emphasis on the manipulation of science to achieve dissolute ends. Stretching the ethical limits of life for the sake of ambition and vanity as well as defying any pre-established order can only bring about a chaotic and monstrous reality as a result. Stephen King's novel *Pet Sematary* shifts the focus of attention from science to religious beliefs. In an increasingly agnostic society, Doctor Louis Creed believes that death puts all existence to an end. Nonetheless, when Jud Crandall unveils the power attributed to the Micmac burial ground, despite his scientific background and rational nature, Louis begins to believe in the supernatural. Louis' mistake, as well as that of Victor Frankenstein, lies in using this powerful revelation to his own benefit, and thus, playing the role of God in spite of his human limitations.

## Conclusions

Stephen King's novel *Pet Sematary* pays homage to Mary Shelley's *Frankenstein*, incorporating and subverting elements from its characters, its plot, and the discourses addressed in the novel. Both works are also rooted in significant personal events that took place in the course of the authors' lives, which are unveiled in the prologues preceding both novels. In King's novel, most characters are transformed to suit the demands of contemporary audiences, while some discourses such as the decline of traditional family life, and the threat of scientific discoveries without moral precepts still prove relevant nowadays. Likewise, King's novel also transforms the myth incorporating elements from popular culture manifestations such as films, as well as updates traditional tenets of the gothic, thus contributing to advancing the contemporary gothic genre within popular fiction as based on classic works.

## Works Cited:


- Botting, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2004.
- Crook, Nora. "Mary Shelley, Author of *Frankenstein*." *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2000. pp. 58-67.
- Dolar, Mladen. "'I shall be with you on your wedding night': Lacan and the uncanny." *Reading Popular Narrative: A Source Book*. Ed. Bob Ashley. London: Leicester University Press, 1997. pp. 198-201.
- Hoppenstand, Gary and Ray B. Browne. "The Horror of It All: Stephen King and the Landscape of the American Nightmare." *The Gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares*. Eds. Gary

Hoppenstand and Ray B. Browne. Bowling Green: Bowling Green State University Press, 1987. pp. 1-19.

- King, Stephen. "The Horror Market Writer and the Ten Bears", *Popular Fiction: An Anthology*. Ed. Gary Hoppenstand. 1973. New York: Longman, 1997.
- *Danse Macabre*. 1981. London: Warner, 2000.
- *Pet Sematary*. 1983. London: Hodder and Stoughton, 1989.
- *On Writing: A Memoir of the Craft*. 2000. London: Hodder and Stoughton, 2001.
- O'Flinn, Paul. "Production and Reproduction: The Case of *Frankenstein*." *Horror, The Film Reader*. London and New York: Routledge, 2005. pp. 105-113.
- Pollin, Burton R. "Stephen King's Fiction and the Heritage of Poe." *Poe's Seductive Influence on Great Writers*. New York: iUniverse, 2004. pp. 230-243.
- Schuman, Samuel. "Taking Stephen King Seriously: Reflections on a Decade of Best-Sellers." *The Gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares*. Eds. Gary Hoppenstand and Ray B. Browne. Bowling Green: Bowling Green State University Press, 1987. pp. 107-114.
- Shelley, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus*. 1818. London: Penguin, 2003.



# EL PUERTO DE LAS ÁNIMAS

. ZARAGOZA .

JAM SESIONS,
POETAS MALDITOS
Y RON.

. ANTIGUO TEATRO DE LAS ÁNIMAS .

C/ SANTA TERESA 9.
. SECTOR UNIVERSIDAD.



# La mujer y lo sagrado. Visiones del Neo-Simbolismo en la cultura visual gótica

*Pedro Ortega Ventureira*

*T.E.A. en Historia del Arte*

*Universidad Autónoma de Madrid*

## Resumen

**El análisis en profundidad de los elementos iconográficos presentes en la cultura visual gótica, esto es, en toda la imaginería de los discos de música gótica así como la producción gráfica de artistas relacionados con el movimiento, nos revelan vínculos directos con la imaginería decimonónica, así como también sucede con las referencias literarias.**

**En este artículo nos centramos en los elementos que toma la cultura gótica del Simbolismo finisecular, lo cual da lugar a una expresión artística a la que vamos a denominar Neo-Simbolismo. En concreto nos centramos en la vinculación de lo femenino y lo sagrado y vemos como el concepto decimonónico de mujer fatal se invierte y, dentro de un sentimiento espiritual pagano, lo sagrado femenino pasa a ocupar el lugar principal.**

## *Preámbulo*

El Simbolismo fue una corriente artística de finales del siglo XIX. Su seña de identidad era el ideal, plasmado siempre a través de elementos figurativos. Fue llamado Simbolismo puesto que todas las obras artísticas tenían un referente simbólico que las vinculaba directamente con un sentimiento, un concepto o una idea. Si bien se genera en Francia con ilustres representantes como Gustave Moreau –considerado padre del movimiento- y Odilon Redon, se extenderá a todo el continente: Fernand Khnopff y Félicien Rops en Bélgica, Arnold Böcklin y Franz von Stuck en Alemania, Alfred

◂ *Pauline Darley*
*Salomé*
*(2010)*

Kubin en Bohemia y, por citar a dos de nuestros compatriotas, señalaremos a Julio Romero de Torres y a Néstor.

Pues bien, esta interesantísima corriente se verá eclipsada por la llegada de las Vanguardias. El camino hacia la abstracción y la simplificación de formas harán que se vean como caducas las artes figurativas. Aunque recuperado de cierta forma por el Surrealismo, no será hasta finales del siglo XX cuando sea puesto de nuevo en valor el Simbolismo y se multipliquen sus estudios.

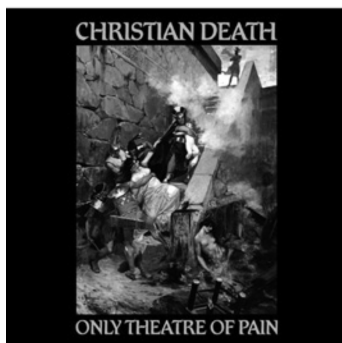
Si bien no podemos hablar propiamente de la supervivencia del Simbolismo a lo largo del siglo XX –ejemplos tardíos a primeros del XX serían Gustav Adolf Mossa y Edgar Maxence- sí que podemos hablar de artistas de marcado carácter simbolista a partir de la segunda mitad del siglo XX, entre los que hay que destacar sin duda alguna a Jeff Jones. A partir de ahí dos figuras son también reseñables: Zdzislaw Beksinski y H.R. Giger, en los que predomina una estética de lo siniestro, que si bien siempre estuvo presente en el Simbolismo finisecular, adquiere ahora en el XX un protagonismo absoluto.

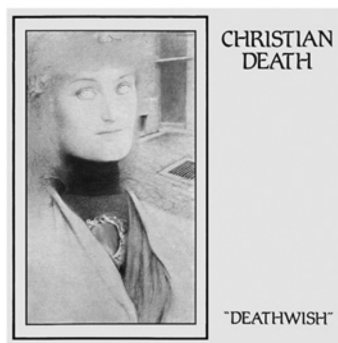
En el contexto del final del siglo XX y comienzos del XXI vamos a ver cómo alrededor de la cultura gótica va a surgir un interés por el Simbolismo. Por una parte, a través de la utilización de las imágenes simbolistas en las portadas de los discos, y por otra de la creación de nuevas imágenes que evocan de alguna manera la iconografía simbolista que admiran.

Estas representaciones dentro de la cultura gótica y sus alrededores es a lo que me atrevo a dar el nombre de Neo-Simbolismo. Si bien todo el espectro de significados simbolistas que aparecen en lo que podríamos llamar cultura visual gótica es tremendamente amplio, en este artículo nos vamos a fijar particularmente en la vinculación de la mujer y lo sagrado. En este caso notaremos cómo los conceptos que se atribuían a la mujer en el fin de siglo frecuentemente estaban asociados a la mujer fatal, el Neo-Simbolismo los va a transgredir y va a colocar a la mujer en lo alto del altar: la mujer como representante directa de lo sagrado.

## *El hallazgo del Simbolismo en la música Gótica: Christian Death*

En este punto quiero señalar que mi acceso al conocimiento del Simbolismo vino a través de las portadas y libretos de algunos álbumes de música gótica. En concreto voy a mencionar el caso de Christian Death como grupo que utiliza imágenes simbolistas, primero, y como las reinterpreta –neo-simbolistas- después.




*Portadas de los álbumes*
*Only Theatre of Pain (1982)*
*Deathwish (1984)*

Para ello tenemos que hablar de una figura primordial dentro de la música gótica americana: Rozz Williams (1963-1998). Williams era conocedor del arte europeo y siente una especial fascinación por la estética de lo siniestro. Los dos primeros álbumes de su grupo Christian Death van a reflejar su obsesión por el dolor y la muerte con dos cuadros simbolistas. El primero de los álbumes con Christian Death es *Only Theatre of Pain* (Sólo el teatro del dolor), de 1982. En una de las versiones de la portada va a utilizar un lienzo estremecedor: *Andrómaca* (1882) de Georges Antoine Rochegrosse. Si nos damos cuenta el cuadro está elegido cuidadosamente: Andrómaca es la esposa de Héctor, el héroe troyano. La escena representada es tremendamente trágica, la muerte de su hijo Astianacte, al que pierde en la feroz batalla, además de a su marido. La escena es muy cruel, con mujeres y niños muertos y desangrados por los griegos.

El siguiente álbum de Christian Death se titula *Deathwish* (deseo de muerte) y se edita en 1984. Para esta ocasión Williams selecciona otra inquietante estampa simbolista de Fernand Khnopff: *¿Quién me liberará?* de 1891, un retrato de la poetisa Christina Georgina Rossetti –hermana del prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti-. El retrato refleja unos ojos en blanco que dan un carácter de muerte al rostro femenino.

De alguna manera en este lienzo Williams ve ese deseo de muerte que quiere transmitir en su álbum.

Los avatares de la formación llevan a incluir en la misma a otro personaje muy interesante y culto, Valor Kand, quien, tras la salida del grupo de Rozz Williams, capitaneará la banda en adelante. Valor es también un seguidor del Simbolismo y colocará toda una retrospectiva simbolista en el álbum *Insanus, Ultio, Proditio, Misericordiaque* de 1990. Pero este disco tiene un elemento nuevo, una de las primeras reinterpretaciones de una imagen simbolista dentro del contexto gótico. En la portada del disco aparece una revisión de *El ídolo de la Perversidad* del simbolista belga Jean Delville. Si bien Williams era más existencialista, Valor es más esotérico –el título de este disco, por ejemplo, proviene del Latín alquímico- y augura en sus trabajos todo tipo de profecías del fin del mundo. Coloca a este ídolo femenino de la perversidad como si fuese una suerte de Babilonia, la gran ciudad ramera que vendrá en el Apocalipsis. Este es el primer ejemplo de Neo-Simbolismo que he hallado dentro de la cultura visual gótica.

## *El hilo conductor: Sorrows of Sophia de Elijah's Mantle*

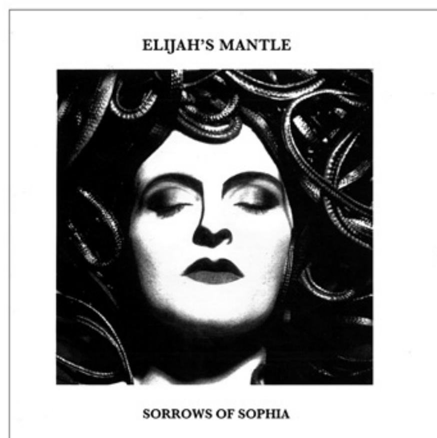
Lo femenino sagrado está muy presente dentro de la cultura gótica, pero sobre todo en algunos de sus géneros como puede ser la música etérea. Como ya consideré esta cuestión en mi estudio sobre el Prerrafaelismo y la música gótica en 2011, existe toda una corriente musical denominada *Heavenly Voices* en la que el protagonismo absoluto es de la mujer: ella es la cantante y la letrista y su música es envolvente y escapista, nos traslada a mundos de ensueño, fantásticos, oníricos y también sagrados.

Este *Heavenly Voices* es también uno de los espejos que reflejan todo el imaginario finisecular en la cultura gótica, de toda la línea que se traza desde el Romanticismo, continúa en el Prerrafaelismo y concluye en la decadencia simbolista.

En el repertorio del *Heavenly Voices* se hace continua referencia a mundos de ensueño y se evoca a entidades divinas y sagradas: ninfas, musas, diosas. Ataraxia, Ordo Equitum Solis, Arcana, Gothica, Orchis, son sólo algunos de estos ejemplos[1].

Pero en este estudio me voy a referir como eje fundamental a un álbum con protagonista masculino pero que evoca y eleva a lo

1. Para un estudio completo de la relación del arte del siglo XIX con la cultura gótica véase Ortega, Pedro. *Ensueño Prerrafaelita. Una mirada gótica a la belleza decimonónica*, Mentenebre, 2011.http://www.mentenebre.com/imagenes/spanish/catalogos/ensueno-prerrafaelita.pdf.




*Portada del álbum*
*Sorrows of Sophia (1995)*
*de Elijah's Mantle*

más alto a la mujer. Es además un álbum clave en la reivindicación y revisión del Simbolismo centrado en la relación de la mujer y lo divino. Se trata de *Sorrows of Sophia* (1995) de Elijah's Mantle.

Cabe señalar que si bien Mark Ellis –la persona que está detrás de Elijah's Mantle- no se identifica a si mismo con la escena gótica, bien es cierto que sus principales seguidores pertenecen a este movimiento. Y este es el criterio que sigo en mis trabajos para englobar dentro de la música gótica a trabajos de unos u otros estilos. Pues bien, *Sorrows of Sophia* es un álbum dedicado a la elevación de la mujer a la categoría más alta de lo sagrado. Sofía –o sabiduría- es la deidad femenina suprema para los gnósticos. En ella nos detenemos.

Sofía es la Gran Madre en la fe gnóstica, una de las ramas del Cristianismo de los orígenes, que será desterrada cuando se establezca el Cristianismo canónico. Es el símbolo de la sabiduría femenina y se la representa como una paloma. De este modo el elemento femenino estará presente en la que se consagrará como imagen definitiva de la Santísima Trinidad. Su ascendente es la diosa Isis-Hator de Egipto, que como sabemos es también una

prefiguración de la Virgen María cuando se la representa con su hijo Horus en brazos[2].

De esta manera, Elijah's Mantle coloca como elemento sustantivo de su álbum a Sofía, que va a ser la encarnación de diversas mujeres relacionadas con lo sagrado y que están muy presentes en el Simbolismo: Salomé, la Medusa, la Madre Tierra o, la segunda derivada de lo femenino, el hermafrodita. Utilizamos los puntos tratados en este riquísimo trabajo musical como una guía a través de la cual vamos a revisar otras obras relacionadas visualmente con éstas dentro de esta cultura visual gótica.

Nos detenemos por un momento en las apariciones de Sophia en la música gótica. El más claro ejemplo y antecedente directo de Elijah's Mantle es la canción de Dead Can Dance *Song of Sophia* del álbum *The Serpents Egg* (1988). Digo que es antecedente directo pues tanto Brendan Perry como Lisa Gerrard son colaboradores en diversos trabajos de Elijah's Mantle. Y es que Dead Can Dance son los pioneros del mencionado *Heavenly Voices* y sus canciones están llenas de referentes de las distintas culturas antiguas. Podemos ahondar más en esta cuestión en el artículo "Referentes de la mitología clásica en la obra de Dead Can Dance" publicado en esta revista.

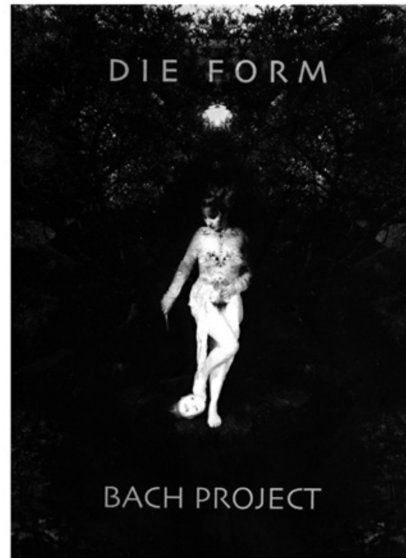
Otro ejemplo es el proyecto del sueco Peter Bjärgö que lleva por nombre Sophia. Aparte de la elección de este nombre para su proyecto, la fascinación de Bjärgö por el Simbolismo trasciende también a su otro proyecto musical, de carácter neoclásico, Arcana, para cuyo álbum de debut elegirá el cuadro de Arnold Böcklin *La isla de los muertos* (1880), quizá el cuadro más emblemático del Simbolismo.

Otra figura femenina que podemos emparentar con Sophia es la que aparece uno de los lienzos de Saturno Buttó para el próximo álbum del grupo *Neofolk* italiano Camerata Mediolanense. Buttó presenta una figura femenina, coronada, sacra, que reune todas las características de Sofía.

## *Salomé*

Salomé es quizá la más fiel representante de la *femme fatal* simbolista. Es la degolladora del Bautista. Ante el rechazo de su seducción, Salomé bailará la danza de los siete velos para su padre Herodes y le pedirá que le ofrezca la cabeza de san Juan en una bandeja de plata. El drama es popularizado en el fin de siglo por Oscar Wilde y será todo un icono para los pintores simbolistas: Gustave Moreau, Aubrey Beardsley, Lu-

2. Walker, Barbara G. *The woman's enciclopedia of myths and sectrets*. Harper One, Nueva York, 1983, p. 951.




*Portada del álbum*
*Bach Project (2008)*
*de Die Form*

cien Levy-Dhurmer, Gustav Adolf Mossa y muchos otros la representarán.

Elijah's Mantle retoma unas frases del texto de Wilde como estribillo de su "Salome":

> *"I have kissed thy mouth, Jokanaan,*
> *there was a bitter taste of blood.*
> *I have kissed thy lips, Jokanaan,*
> *There was a gorgeous taste of love"*[3].

Pero Mark Ellis, en la misma canción, compara a Salomé con todas las personalidades de la mujer: kore (doncella), nymphe (novia), meter (madre) y maia (abuela), y además la pone en relación con diosas de distintas culturas como Tanit, Astarte, Rabetna o Athara. De esta manera Ellis despoja de malditismo a esta figura femenina para si-

3. Elijah's Mantle. *Sorrows of Sophia* (1995) De Nova Da Capo. Citado en "Salome": *"He besado tu boca, Juan / y había un amargo sabor a sangre / He besado tu boca, Juan / y había un divino sabor de amor"*.

tuarla en los distintos estadios de la vida de una mujer y recuerda que también puede ser una diosa, pues las diosas son capaces tanto de lo bueno como de lo malo en las distintas religiones. Es magistral la ilustración de Salomé, obra del fotógrafo británico Daniel Faoro, artífice de todas las imágenes del libreto, todas ellas de carácter neo-simbolista.

Esta Salomé humana y divina, desposeída de malditismo la encontramos en dos series fotográficas de Pauline Darley para el blog francés Pagan Poetry. Si bien la primera es una mujer seductora, conocedora de su belleza y de su poder sexual, la segunda es más bien una reina, con corona y plumas de pavo real que, si bien remiten al fin de siglo, nos revelan una imagen bien distinta de la mujer: la soberana. Ambas son ejemplos de esa puesta en valor de lo femenino que encajan dentro de los nuevos postulados que se aprecian en la visión neo-simbolista de Salomé.

Volvemos a otro proyecto musical, esta vez dentro del género *Electro-dark*. Es uno de mis artistas favoritos dentro de la escena: Die Form, liderado por Philippe Fichot, quien compone la música y realiza todas las fotografías de sus álbumes. En toda la obra de Fichot la protagonista es siempre la mujer. Aunque en numerosas ocasiones se la caracteriza como la gran sufriente y torturada de la historia, en el trabajo titulado *Bach Project* (2008) Fichot la coloca como Salomé. Ella empuña un cuchillo y bajo su pie se encuentra extática una cabeza masculina decapitada. Ahora bien, ¿es esta Salomé la decapitadora del Bautista? A mi juicio no. Como siempre en su obra Fichot presenta ambigüedades. Y es que esta imagen es la transformación del mito de David y Goliath, el débil que vence al fuerte, esto es, la mujer, hasta entonces sometida, que vence al hombre.

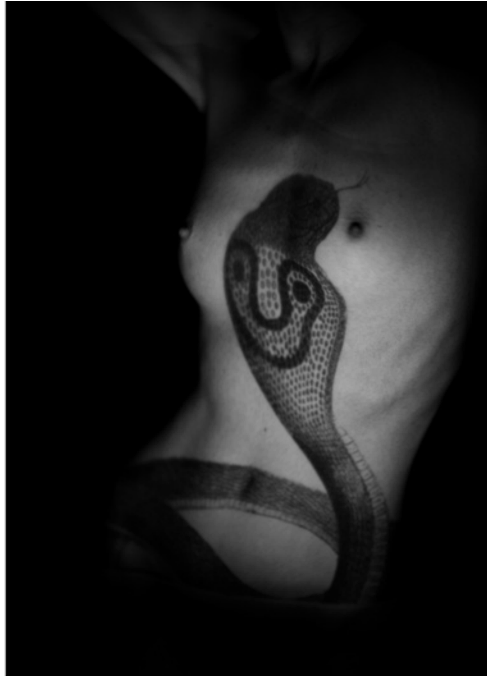
## *Medusa. La mujer y la serpiente*

Medusa es de nuevo rescatada de su carácter maléfico por Elijah's Mantle: *"Medusa, la bella, la maledetta, l'amata, la spaventata, l'amara, la sfortunata, la solitaria, la vittima"*[4].

Así aparece en diversas imágenes del libreto, una hermosísima pero triste Medusa, víctima de su maldición. Los versos de Ellis tienen que ver de alguna manera con su inspiración, Charles Baudelaire, en su poema "La serpiente que danza", del que cito algunos versos:

> *"Tus ojos, donde nada se revela*
> *Ni suave ni amargo,*

4. Elijah's Mantle. *Sorrows of Sophia* (1995) De Nova Da Capo. Citado en "Medusa": "*Medusa, la bella, la maldita, la amada, la espantada, la amarga, la desafortunada, la solitaria, la víctima*".



*Visioluxus*
*Cobra*
*(2012)*

*Son dos frías joyas donde se mezcla*
*El oro con el hierro.*

*Al verte caminar con cadencia,*
*Hermosa en tu abandono,*
*Diríase una serpiente que baila*
*En la punta de una vara"*[5].

Otro ejemplo de la revisión contemporánea de la Medusa la tenemos en *Histories* de Philippe Fichot, seductora y moderna, para cuyo comentario me remito de nuevo al catálogo *Ensueño Prerrafaelita* de 2011, disponible en la red[6].

El vínculo de la mujer y la serpiente está asociado al mal en la cultura judeocristiana. Eva fue tentada por el Demonio en forma de serpiente.

5. Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Nórdica Libros, Madrid, 2007, p. 48.
6. Ortega, Pedro. *Ensueño Prerrafaelita. Una mirada gótica a la belleza decimonónica*, Mentenebre, 2011.
http://www.mentenebre.com/imagenes/spanish/catalogos/ensuenoprerrafaelita.pdf

Pero ni mucho menos esto es así en las diferentes culturas de la Antigüedad. Citemos a modo de ejemplo el caso de la diosa cretense, símbolo de la fertilidad, que porta en sus manos dos serpientes.

La iconografía del Simbolismo retoma a numerosas mujeres, humanas o diosas, relacionadas con la serpiente: Lilith, Lamia, Harmonia, Cleopatra. Así sucede también en su reinterpretación contemporánea, como es el caso de la *Cobra* (2012) que se dibuja como una sombra en el cuerpo femenino. En este caso me remito a una excelente fotógrafa norteamericana, Visioluxus, cuyo objeto fotográfico principal es la mujer sensual llevada a primer término. Su fotografía es una exaltación de lo femenino, pero sin rostro, sus modelos son la Mujer, no una mujer en concreto, sino el eterno femenino:

> *"Una de las razones por las que fotografío a mujeres con el rostro tapado es para representar la esencia de lo femenino, y parte también porque todas las mujeres representan mis ideas y en ese sentido me representan a mí. Son autorretratos canalizados a través del cuerpo de otra persona, y eliminar su rostro hace que sea cualquier cara, o mi cara. La mayoría de mi trabajo explora el mito de la diosa, lo mágico de la energía femenina, y el contraste de la belleza con lo grotesco, como sucede en Ménade. Otra razón por la que oculto o reemplazo el rostro es por que asusta o conmueve, y lo que reemplaza sus rostros simboliza otras cosas. Cobra forma parte de una serie de animales sobre un desnudo, el espíritu animal y el espíritu femenino y como ella puede domesticar las energías primarias"*[7].

También de Visioluxus, quiero resaltar a otra figura mitológica asociada a lo divino, la *Ménade*, poseída ante la llegada de Dionisos, uno de los primeros arquetipos de mujer con atributos masculinos, como la fiereza, pero imbuidos en un seductor cuerpo femenino –véase la fotografía de portada de esta revista-.

Otra figura neo-simbolista en la que se relacionan la mujer y la serpiente corre a cargo del ya citado Saturno Buttó. Esta vez es una mujer astada cuyo cuerpo está rodeado de serpientes. Quizá sea el signo de Tauro metamorfoseado con la hidra o la medusa, es una reinterpretación libre de distintos temas iconográficos que hacen referencia al paganismo. En la iconografía de Buttó, que está directamente influenciada por las imágenes religiosas barrocas –entre sus obras se encuentra una revisión posmoderna de la *Santa Teresa* de Bernini- observamos como se siempre le gusta pervertir la imagen católica con elementos paganos y continuamente mantiene la presencia de lo femenino asociado a lo poderoso y a lo divino.

7. Conversación con Visioluxus (25 de septiembre de 2012).



*Andrea Haugen*

## *Magas*

La serpiente nos sirve de vínculo con otro de los temas relativos a lo espiritual: la magia. Los álbumes *Pagan Dance* y *Serpent Dance* de Sixth Comm/Mother Destruction son un primer ejemplo de presencia de la magia en la corriente *Ritual/Folk*. Aquí, Amodali (Mother Destruction) invoca a la serpiente en rituales mágicos en los que una música hipnótica y mántrica nos traslada a estados alterados de conciencia. Sobre la vinculación de la música y de la magia dice Amodali:

> *"El elemento mágico está presente en las raíces de la música – de ahí proviene. Soy una practicante, una maga pagana, trabajo con las runas, pero me decanto más por los Vanes que por los Ases. Estoy convencida de que las mujeres están comenzando a reivindicar los misterios femeninos en la corriente rúnica, y es de ahí de donde yo parto"*[8].

8. Esoterra magazine, 1996. http://www.uncarved.org/music/md.html (Consultado el 15/10/2012).



*Andreia Moutinho*
*Foto de Las Danses de la Terre*
*de Rosa Crux (2011)*

Pero la maga rúnica más veterana, y también colaboradora en Sixth Comm, es Freya Aswynn, sin lugar a dudas una de las referencias de la magia rúnica contemporánea. Prueba de ello son sus textos de gran reconocimiento: *Leaves of Yggdrasil: Runes, Gods, Magic, Feminine Mysteries, and Folklore* (1990) y *Northern Mysteries and Magick: Runes & Feminine Powers* (2002).

También debemos citar a otra autora y cantante: Andrea Haugen, quien tanto en sus proyectos musicales (Aghast Manor, Hagalaz Runedance, Nebelhexe) como en sus numerosos textos (entre los que destaca Horde Of Hagalaz, booklet, part one + two 1994/96) explora y difunde la magia vinculada a lo femenino. Comenta:

> *"Para mí, el arte y la magia/espiritualidad están conectados. Intento despertar emociones profundas y visiones que espero conmuevan alguna parte del individuo. Lo que más me gustaría despertar en la gente es que ellos piensen por si mismos y evalúen su libertad individual. Mi arte suele estar también inspirado por imagines oscuras de decadentismo surreal".*

El tema de la maga ha sido también retomado por algunos artistas en la periferia del movimiento gótico. En primer lugar quiero señalar la excelente serie del fotógrafo Erik Keller a la modelo Lizzie Saint-Septembre, en blanco y negro, con ella desnuda, alada y portando una daga sacrificial. En seguno, dentro de nuestras fronteras, Nekro, quien desliza la idea de una maga futurista en la protagonista de su libro *13 Inches* (2009).

## *La Madre Tierra*

La siguiente invocación de Elijah's Mantle es a la Tellus Mater (Madre Tierra), el gran icono de las creencias primitivas: diosa de la fertilidad vinculada con la Tierra, esa imagen que en seguida nos lleva a evocar a la *Venus de Willendorf*. El texto de la canción es una sucesión de nombres de diosas de todas las culturas que representan, de un u otro modo, a la Madre Tierra: Maat, Themis, Hecate, Astarte, Demeter, Tiamat…, en una suerte de invocación mántrica a la divinidad femenina.

La vinculación de la mujer con la Tierra, su fusión, la tenemos muy presente en la *performance* que el grupo francés Rosa Crux ofrece en todas sus actuaciones. Son las denominadas *Danses de la Terre*. En ellas, dos mujeres desnudas, arrodilladas, con una suerte de cuerdas asidas por la boca, restriegan su cuerpo con barro mientras se agitan al ritmo de la música. Es la manera de representar la unión simbólica entre las entidades singulares humanas con el planeta como ser divino femenino.

## *Hecate, la diosa triple*

Hemos mencionado la vinculación de Sofía con la Santísima Trinidad en forma de Paloma. Pero hubo otra forma de representar la terna cristiana hasta el Concilio de Trento. Me estoy refiriendo a la Trinidad trifacial. Curiosamente yo descubrí esta iconografía a través de otra portada de Christian Death, la del álbum *Sex and Drugs and Jesus Christ* (1988). La traigo a colación porque esta figura trifacial tuvo su origen en tradiciones paganas, probablemente celtas o eslavas. No obstante hay también una diosa trifacial en la mitología griega: Hecate, de la que probablemente bebieron estas culturas. Los tres rostros bien pueden representar las tres edades o bien el pasado, el presente o el futuro.

La diosa Hecate ha sido rescatada varias veces dentro de la música gótica. La primera fue el título de uno de los álbumes de Ordo Equitum Solis. Otras dos son los nombres de dos bandas; la alemana de corte *Neofolk* y la norteamericana vinculada con la electrónica.




*Ramón Sanmiquel*
*Viatorum*
*(2005)*

En lo que a imagen visual respecta voy a señalar dos ejemplos. El primero es la portada del álbum *Infra-Warrior* (2006) de Monica Richards, militante también en Faith and the Muse –grupo con referentes celtas dentro del *Rock Gótico* norteamericano-, cantante, poetisa y artista, quien se representa a si misma en esta portada a través de un montaje fotográfico como la diosa triple.

Esta Hecate es también rescatada por un artista cuya producción relaciona constantemente lo divino con lo femenino. Se trata del pintor español Ramón Sanmiquel. Aunque no vinculado con el movimiento gótico, las premisas de su producción artística tienen mucho que ver con la cuestión que estamos tratando: la crítica al Cristianismo y la reivindicación de la espiritualidad pagana. Una de sus series personifica a jóvenes santas, mártires y religiosas a las que desprende de sus vestidos y las trae al mundo cotidiano, apelando a una santidad que si bien verdadera, se vierte de forma irreverente a los ojos cristianos más ortodoxos. Sanmiquel en su lienzo *Viatorum* (2005), relaciona de nuevo conceptos cristianos y paganos. Combina el Latín adherido al Cristianismo con ese guiño a la Trifacialidad pre-tridentina, al colocar en lugar de la Trinidad masculina tres rostros femeninos.



*Daniel Faoro*
*Hermaphroditus*
*imagen del álbum Sorrows of Sophia (1995)*

## *El andrógino*

A colación de la *Hecate* de Sanmiquel viajamos hacia un triple andrógino de la artista gráfica lituana Natalie Shau. La artista ha ilustrado diversos álbumes de grupos relacionados con la escena gótica. En este caso quiero hacer referencia al arte para el disco de Sopor Aeternus & the Ensemble of Shadows titulado *Have You Seen This Ghost?* (2011). Anna-Varney Cantodea, el personaje intrigante que da vida a este proyecto tan gótico, es un ser andrógino y fantasmagórico, totalmente rapado y con unas largas uñas negras, a la manera del *Nosferatu* de Murnau. Es a mi juicio el máximo representante de la estética de lo siniestro plasmada en la pose artística dentro del gótico. Tal y como señalaba, en este disco Anna-Varney aparece representado como un tronco del que emergen los tres torsos de este personaje tan tétrico. De alguna manera está evocando la asociación de lo divino con lo andrógino, un tema muy presente en simbolistas como Fernand Khnopff y que tiene también mucho que ver con la tradición alquímica.

Otra vista al andrógino en la música gótica es la interpretación del tema de la novela *Orlando* de Virginia Woolf que hace Ataraxia en su mini

álbum del mismo título. En él, la cantante Francesca Nicoli interpreta dos canciones (*Orlando, a male* y *Orlando, a female*) poniéndose en los dos polos de este ser en el que cohabitan los dos sexos.

Un andrógino divinizado lo tenemos en el grabado *Absenta* de Raúl Moreira, para cuyo análisis me remito al artículo "La absenta y la cultura gótica", que aparece publicado en este número de la revista. Este andrógino de Moreira trae a colación el cambio de roles sexuales presente dentro del movimiento gótico. En este sentido, cabe destacar como dentro del movimiento gótico es usual la androginia y la libertad en lo que a prácticas sexuales se refiere. No hay tabús sexuales, ni en la estética ni en las conductas de los góticos.

Cerramos esta revisión del Neo-Simbolismo con el álbum que nos ha guiado, *Sorrows of Sophia*. Aquí aparece el tema del hermafrodita, que tiene mucho que ver con el cambio de roles sexuales en las distintas culturas y en los diferentes períodos históricos. Ellis canta al hermafrodita como símbolo de unión entre los contrarios: el hombre y la mujer, el odio y el amor, la muerte y la vida, lo bello y lo grotesco, lo fallido y lo correcto, la oscuridad y la luz. Mark Ellis cierra el círculo de manera perfecta, del andrógino vuelve de nuevo a Sofía, con la siguiente cita:

> *"The Son of Man agreed with Sophia, his consort, and revealed himself in a great as bisexual. His male nature is called 'the Saviour', the begetter of all things, but his female, Sophia, Mother of All"*[9].

## Conclusiones

Como hemos visto, todos los conceptos relacionados con lo femenino en el álbum *Sorrows of Sophia*, así como en los demás ejemplos mencionados, están directamente relacionado con la iconogragfía del Simbolismo. Sin embargo, el rol de la mujer fatal decimonónico se invierte en el Neo-Simbolismo: la mujer pasa a ocupar un lugar protagonista y es observada desde un enfoque totalmente opuesto a la fatalidad. Es una visión moderna de la mujer.

Esto es consecuencia de la fascinación del movimiento gótico por el XIX. Si bien es patente en la literatura, de la que toma nombre, también lo es de las artes. Como hemos visto, las imágenes del Simbolismo son retomadas en la cultura visual gótica, pero reinvirtiendo los valores morales asociados a ellas.

9. Elijah's Mantle. *Sorrows of Sophia (1995)* De Nova Da Capo. Citado en el libreto: "*El Hijo del Hombre está directamente vinculado con Sofía, su consorte, y se reveló a si mismo como bisexual. A su naturaleza masculina se la llama 'el Salvador', el generador de todas las cosas, a la femenina, Sofía, Madre de Todo*".

Por último, cabe señalar que en esta imaginería existe una vinculación con el paganismo y su concepto de lo sagrado muy diferente del monoteísmo judeocristiano. Se puede decir que gran parte de los músicos y de los artistas dentro del movimiento gótico reivindican de una manera u otra, más directamente o de forma implícita, ese paganismo, esa otra espiritualidad. Hay una reacción ante el Cristianismo imperante en la sociedad occidental de la que proceden. Es una postura tanto moral como estética. Es una manera de rechazar unas creencias y de posicionarse a la búsqueda de una nueva espiritualidad. La expresión artística de esa nueva concepción espiritual es a lo que he querido llamar Neo-Simbolismo.





# El espejo como reflejo de los mundos de la enajenación en el arte

*Sylvia Lenaers Cases*

*Universidad Politécnica de Valencia*

## Resumen

**Los espejos pueden reflejar, mostrar, deformar, ocultar la imagen de aquello que queremos o tememos ver, se convierte en cómplice y enemigo, nos devuelve una imagen que nos dota de corporeidad y de entidad física, pero con el paso de los años parece convertirse en un cruel delator de la decrepitud. El espejo refleja nuestra apariencia, pero es una especie de alteridad, no sólo nos permite acceder a una visión de nuestro ser, nos interroga ante nuestra otredad, nos devuelve una noción de lo que somos, lo que queremos ver y lo que no queremos conocer y es el que nos desvela u oculta el deseo que nos gustaría provocar.**

Los espejos mantienen el halo de misterio de un ser multicéfalo que nos pudiera descubrir u ocultar a su antojo sus distintas caras. Siempre parece que encubren algo y nos preguntamos que hay escondido en los bordes del espejo, y sintiéndonos como el doctor Jekyll, en nuestra inocencia, nos asomamos con miedo iniciando una búsqueda desesperada de nuestro Hyde, esperando encontrar, o no, aquello que no podíamos ni imaginar que pudiera ocultarse allí. No sabemos si al otro lado se da una realidad alternativa o un universo paralelo del que nosotros no somos nada más que un reflejo.

El espejo puede utilizarse como herramienta de autoconocimiento, de esta manera, Sócrates conminaba a sus discípulos a observarse atentamente ante el espejo todas las mañanas para conocerse a sí mismos[1]. En contrapartida para Platón el espejo es el gran engañador, lo que el espejo produce son simples fenómenos, no seres conforme a la verdad.

1. Volpi Franco, El filósofo ante el espejo.

*Fernand Khnopff*
*Con Grégoire Le Roy. Mi corazón llora por el Pasado*
*(1889)*

El espejo se transmuta en testigo de vida y en contenedor de muerte y delata a aquel que habite entre los dos mundos: el espejo no devuelve la imagen de los no muertos y se convierte en delator con su pertinaz empeño de no reflejar aquello que no puede ser reflejado.

El espejo es la puerta del infierno a través del cual los demonios se mueven por el mundo y el inframundo. [El espejo] recoge el paso del tiempo, la pérdida de aquello que ya pasó y que no podemos recuperar, del destronamiento producido por un presente y una realidad que se ha convertido en pasado. [El espejo] es el protagonista principal o secundario de relatos, leyendas urbanas y obras de arte. Nos cuenta alteridades, miedos o deformaciones mezcladas con desencanto, multiplicidades y desafíos.

Ovidio en las *Metamorfosis* presenta a Narciso como un hermoso joven, cuyo corazón está lleno de soberbia y vanidad y que enamora a mujeres y hombres, mientras que él es incapaz de enamorarse de nadie. Tras una cacería Narciso se acerca a una fuente de agua cristalina, al ir a beber observa un hermoso rostro del que queda enamorado al instante; se trata de su propio reflejo. Es tal el amor que siente por la imagen reflejada en el agua que es incapaz de alejarse de ella. Con el paso del tiempo Narciso morirá de inanición, pero no habrá abandonado a su propia imagen, a su amor.

La contrapartida femenina de Narciso sería Afrodita que es representada a menudo mirándose, desnuda, en una fuente o baño. A Afrodita se la conoce como la diosa del sexo y del amor sexual, y según estudiosos de Afrodita como Berthold Hinz, posee un carácter bisexual como Narciso y se perpetúa como la imagen de la lujuria para la cultura occidental y asimismo junto con esta imagen también poseerá el carácter de símbolo diabólico[2].

Desde la antigüedad mirarse en el espejo significaba soberbia, lujuria y engaño, en la Edad Media estas ideas se encuentran extendidas socialmente[3] hasta tal punto que se popularizó el dicho "el espejo es el verdadero culo del diablo", que estaba asociado a la multitud de representaciones surgidas en el arte, en las que el diablo sujeta un espejo para que el pecador contemple su propia tortura en el infierno[4]. Siguendo esta estela El Bosco, en su tríptico *El jardín de las delicias* (hacia 1480-1490), en la parte dedicada al infierno muestra a una mujer desnuda, sentada con un sapo entre los pechos y que ve su imagen reflejada en un espejo que ocupa las nalgas de un demonio. En esta representación el sapo, según la

2. Zafra, Rafael, *Emblematura Áurea*, Editorial Akal, Madrid, 2000. p. 297.
3. Ops. Cit.
4. NAVARRO VARELA, JAVIER, La magia del espejo, Editorial Zenith-Planeta, Barcelona, 2008. p. 258.



*El Bosco, El jardín de las Delicias (detalle)*

iconografía de la época, representaba la lujuria y el lugar en el que se coloca el espejo es el lugar en el que las brujas besaban al diabólico macho cabrío durante los aquelarres. Igualmente en la pintura *Los siete pecados capitales* (1485) el Bosco representa el pecado de la soberbia mediante la imagen de una mujer mirándose en el espejo que es sostenido por un demonio.

Según Massimo Cacciari[5] hasta el manierismo en la tradición filosófica se hacía una clara distinción entre dos tipos de espejos: el espejo engañador que tergiversa la realidad y el espejo *sine macula* que refleja los objetos en su pureza original.

Dentro de esta segunda visión se encontraría la representación de Jan Van Eyck, *Los esposos Arnolfini* (1434), en la que con precisión quirúrgica representa la realidad a través de un espejo convexo en "un intento de reflejar la naturaleza tal como se muestra a los ojos"[6].

5. CAZZIARI, MASSIMO, *El Dios que baila*, Editorial Paidós, Barcelona, 2000.
6. GOMBRICH, *Ernst, Historia del Arte*, Editorial Cátedra, Madrid, 1981. p. 243.

En cuanto al espejo engañoso, Cacciari menciona aquellas pinturas en las que las figuras centrales son jovencitas frívolas, que centradas en su propia contemplación pierden de vista el horizonte de la realidad. Esta imagen se perpetúa en la historia del arte asociada a la frivolidad y la vanidad, atributos ligados a la mujer a través y a partir de Lilith, que es según la cábala el ser humano más antiguo junto con Adán y la primera mujer que utiliza el espejo con fines malvados, entrelazando de esta manera la iconografía de mujer y espejo con la perfidia. Lilith es la primera mujer creada modelada de barro por el dios único, y surgida directamente de la tierra, en contraposición a Eva que surgió de la costilla de Adán. Lilith fue la primera esposa de Adán, poseía un fuerte carácter y mantenía un plano de igualdad con él, ya que habían sido creados iguales. Lilith no se dejaba doblegar ni quería mantener un status inferior a su esposo y en busca de la libertad abandonó el paraíso. Pero al abandonar el paraíso se transfiguró en un ser maldito que arrebataba la vida de los neonatos al frustrar los partos, convirtiéndose en el temor de toda mujer embarazada. Al abandonar el Edén por voluntad propia Lilith se trocó en un ser inmortal ya que no se vio sometida al edicto de expulsión del paraíso por parte de Dios. Pasó a convertirse en un demonio, cohabitaba con demonios y parió miles de ellos que se distribuyeron por el mundo. Lilith utiliza los espejos como puertas a través de las cuales puede pasar del mundo infernal al mundo terrenal.

Una de las representaciones pictóricas de Lilith pertenece a Dante Gabriel Rosseti que en la obra *Lady Lilith* (1868) nos presenta a una Lilith peinándose su larga cabellera pelirroja (en algunas culturas el pelo pelirrojo pertenece a seres diabólicos) deleitándose ante su autocontemplación producida por el reflejo de su imagen en el espejo y que nos muestra una mujer que despliega toda su capacidad de seductora.

Howard Schwatz recoge de la tradición judía al espejo como entrada del infierno, ya que todos los espejos son una vía de entrada al Otro Mundo y conducen directamente a la cueva de Lilith, dónde ésta se divirtió con sus amantes demonios. Por eso se dice que Lilith ha hecho su hogar en los espejos[7] y por lo tanto, las mujeres jóvenes que se miran con frecuencia en ellos, pueden correr el riesgo de entrar en el infierno y no poder regresar jamás a nuestro mundo.

El espejo tiene esta doble connotación de reflejo divino y de puerta del infierno. Esto es posible al asignarle cada opción a cada lado del espejo. La parte luminosa y reflejante pertenece a las fuerzas de la Luz y la divinidad. El envés pertenece a las potencias de la oscuridad, a las fuerzas demoniacas e infernales[8].

7. SCHWARTZ, HOWARD, *Lilith's Cave. Jewish Tales of the Supernatural*. Oxford University Press, Oxford, 1988. pp. 120-121.
8. NAVARRO VARELA, JAVIER, *La magia del espejo*, Editorial Zenith-Planeta, Barcelona, 2008. p. 259.



*Dante Gabriel Rosseti*
*Lady Lilith*
*(1868)*

El espejo sin mácula era una metáfora de la castidad y la pureza de la mujer y su ruptura era la anulación de su identidad y la devoción y el sometimiento espiritual e intelectual al marido. Si este espejo figurado se rompía antes de haber conseguido la tutela y el cuidado masculino, suponía la desorientación intelectual y la locura. Ante esta enajenación la mujer retornaba a su estado animal, no le quedaba más remedio que reptar hasta volver a introducirse en el espejo de agua, manifestando así la situación de la identidad femenina en un estado precivilizado: eran las histéricas, las mujeres guiadas por sus instintos, ligadas a su asimilación a la naturaleza en eterna búsqueda narcisista de su propio reflejo.

En *El espejo de Venus* (1870) de Edward Burne-Jones presenta a una multiplicidad de mujeres (cuya diferenciación a través de los rasgos faciales es apenas perceptible) que observan atentamente su reflejo en la plácida superficie del agua. Según Bram Dijsktra esta agua representaría el espejo de Venus, convertido en el charco paradigmático de la identidad femenina en el que se ven reflejadas sobre la superficie plana y virginal. Dijsktra plantea que la visión de su reflejo les proporciona tranquilidad, aunque son sabedoras de que en el momento que esta superficie se mueva y distorsione su reflejo, actuará como la ruptura del espejo y con

ello de su identidad, que Dijkstra entiende como colectiva y entrelazada, y como terrible efecto de estos acontecimientos morirán[9].

Las superficies que permiten el reflejo, como el agua, están pobladas de mitos y leyendas en las que el espíritu de los vivos puede ser secuestrado por las almas de los muertos que moran en ellas; existe la creencia universal que sustenta la capacidad del espíritu del fallecido que habita en el espejo para atrapar el alma de todo aquel ser vivo que se refleje en él[10], de ahí la tradición que se da en muchos países de cubrir los espejos tras la muerte de algún morador de la casa[11]. Como parte de nuestra esencia también pueden capturar nuestra sombra y con ella nuestro espíritu. Pueden estar asociadas a seres hipnóticos como las sirenas o provocar la obnubilación y la pérdida del juicio. También es utilizado como un objeto de adivinación en el que la mujer puede vislumbrar la imagen de su futuro esposo y por último el amo al que la mujer debe rendir su esclavitud para mantener su apariencia.

La persecución de la belleza se convierte en principio y fin a conseguir, en especial para la mujer, en el cuento de Blancanieves nos encontramos a la madrastra interrogando al espejo si es la más bella, no si es la más inteligente, brillante, mejor estratega etc. como quizá debiera desear una mujer de su posición: una monarca.

La Bella Durmiente y la malvada madrastra, dos caras de una misma moneda. La angelical y perfecta (la virgen) y la malvada y devoradora (la pecadora). En este caso la mujer pérfida no se convertirá en espectro de la vagina dentada devoradora y castradora de hombres, sino en la representación de una mujer agresiva y con ambiciones, repudiada y temida por una sociedad patriarcal, cuando no, aniquilada o esquilmada. El cuento representa la pugna que se realiza entre la mujer sumisa y "perfecta" que se ve recompensada con su príncipe azul (cuando ella es la legítima heredera de la corona) y la mujer independiente que representa a la mujer que se sale de la norma social estipulada por el patriarcado y será catalogada de *femme fatale*, una especie de peligrosa mantis religiosa, que no dudará en devorar la cabeza de todo aquel que se cruce en su camino y le impida alcanzar sus fines.

Blancanieves en su ataúd de cristal se convierte en un hermoso objeto expositivo, el ideal decadente, una hermosa mujer muerta, sin ser, sin alma que pueda molestar, sólo el envase, sin ningún contenido. Todo

9. DIJKSTRA, BRAM, *Ídolos de Perversidad*, Debate, Madrid, 1984. p. 132.
10. GONZÁLEZ TERRIZA, ALEJANDRO ARTURO, VERÓNICA, *La virgen del espejo y las tijera. Leyendas etiológicas y rituales de evocación*, publicado en Estudios de Literatura Oral 7-8 (2001-2002).
11. José María Barandián recoge ejemplos históricos sobre la costumbre de cubrir con telas los espejos poco después de alguna defunción con el fin de que el espíritu del difunto no quedara atrapado en el interior del espejo.



*Anónimo*
*Mujer mirándose dentro del espejo*
*(1870)*

preparado para su exposición como una obra de arte sin concepto, de la que sólo nos enamora su apariencia. Es un reflejo de todas las muñecas y autómatas que recoge la literatura, es Olimpia, es la estatua de la que se enamora Pigmalión, la Eva Futura de L'Isle Adams y el prototipo de una larga lista que tan solo necesitan el beso masculino para insuflarle vida y moldearla a su manera para ser felices y comer perdices.

La madrastra malvada de Blancanieves interroga al espejo sobre su belleza, busca su reafirmación en el espejo, mientras que éste no responde a sus expectativas. El espejo recoge el paso del tiempo, la pérdida de aquello que ya pasó y que no podemos recuperar, del destronamiento producido por un presente y una realidad que se ha convertido en pasado en el caso del cuerpo y de la belleza de la juventud.

El espejo como elemento que refleja, duplica e interroga, aparece en múltiples obras de arte y sus interpretaciones pueden abarcar un amplio espectro. Otto Dix pintó *Frente al espejo* (1921), en la que muestra una imagen descarnada de una mujer ajada y desgastada por la vida que, en ropa interior, con un corsé que ciñe su cintura sobre el que caen unos pechos completamente vencidos por la gravedad y el tiempo y visible su zona genital y anal a través de unas aberturas en el tejido,

contempla su imagen reflejada. La visión con la ayuda del espejo es prácticamente completa, la parte posterior del cuerpo, que no nos revela edad ni aspecto, en el que el deseo puede no haber sido vencido, frente a un deseo aniquilado como ocurre en la imagen frontal del espejo. El espejo parece actuar como la puerta a un universo paralelo, el agujero por el que se cayó Alicia, pero en esta ocasión no caemos en el mundo de las maravillas, sino más bien en el mundo de cuerpos torturados de Hieronymus Bosch, donde los pecados se han cobrado un alto precio y se transforman en espejos del infierno.

En esta obra de Otto Dix nos encontramos ante esa extrañeza que nos propone ver la búsqueda de la belleza y la manifestación del deseo frente a la realidad de una imagen grotesca, en la que la enajenación, no permite ser vislumbrada ni asimilada. La escena se muestra cargada de una intensa y amarga melancolía. Muestra el mundo de una existencia no lograda según el psicólogo Binswanger en la que *"en el melancólico la 'retención', que es el acto intencional con el que se construye un pasado, es tan dominante que el presente se transforma en tiempo de incesante lamentación y el futuro se entreabre como ámbito de vacías intenciones"*. Aquí vemos una imagen, que, como el espejo de la malvada madrastra de blancanieves, le encarara con la realidad, ya no es la más bella del reino y tan solo puede compartir la pérdida de la belleza y la gloria pasada con la melancolía. Este anhelo de despertar el deseo masculino se podría ver trasladado a la figura del espejo y cómo la mujer se muestra delante de él interrogándolo e interrogándose sobre este mismo deseo, si se ha perdido o si aun se posee.

Otro estado de enajenación es la manía. *"Si en el melancólico la presencia está perdida en el absoluto pasado, en el maniaco está concentrada en la transitoriedad del presente que no proviene de un pasado y que no se extiende hacia un futuro. La fugacidad del ahora parece el horizonte máximo de su contacto con el mundo, un contacto eufórico porque está al servicio de la absoluta y continua novedad, pero también superficial porque en el instante no hay espacio ni tiempo para la apertura de una biografía, para la continuidad de un sentido que las cosas suelen llevar consigo cuando una vida las frecuentó, cargándolas de esos significantes que son, a fin de cuentas, la resonancia de lo vivido"*[12]. Este estado podríamos encontrarlo en la obra de Gregory Crewdson que, en la serie *Beneath the Roses* (2003-2008), nos presenta imágenes de un dramático estatismo en el que la acción y el tiempo parecen fundirse creando un vacío existencial. Producen una inestabilidad sensitiva al asistir a la visión de una película que se ha detenido en un fotograma, no es un instante, es una eternidad inerte en la que podemos atisbar un pasado, un inquietante presente y un inexistente futuro. Asistimos a la proyección en bucle de este fotograma que puede pertenecer a una película turbadora dirigida por maestros del cine como Alfred Hitchcock

12. GARLIMBERTI, UMBERTO, *Diccionario de psicología*, Editorial Siglo XIX, 2002. p. 965.

o David Lynch[13], en el que el estilo de vida pregonado por el eslogan "American way of life" se ha desmoronado y recoge el testigo de imágenes de soledad, incomunicación y tristeza de David Hockney.

En el trabajo de Gregory Crewdson reconocemos escenarios prototípicos de casas de clase media de la era de esplendor del ideal americano o de moteles sobradamente conocidos a través de las películas, aunque de una manera intangible nos remite a un tiempo presente en el que cualquier sociedad de un país industrializado se puede identificar. Sociedades en las que se posee una extensa cantidad de bienes y medios tecnológicos, pero en los que las personas se mantienen incomunicadas dentro de su círculo vicioso vital. Las fotografías nos muestran escenas en el que el retrato realizado por Gregory Crewdson se enmarca en el territorio de lo psicológico y en los que la definición de "lo siniestro" (Unheimlich) realizada por Schelling que *sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado,* alcanza su plasmación absoluta. Nos enfrentamos a impresiones sensoriales, vivencias y situaciones en las que podemos deducir el carácter de lo oculto. Las imágenes que muestran los espejos no parecen simples reflejos, sino que adquieren la apariencia de sombríos testigos que asisten a la escena sin implicación directa, pero sí expectantes. Estas figuras se asemejan a seres fantasmales que han quedado retenidos en los espejos después del óbito, con lo que nuevamente nos enfrentamos a que *lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás*[14].

Leon Spilliaert parece una de estas almas que ha sido capaz de traspasar esta puerta entre mundos, en su *Autorretrato en frente del espejo* (1908), el retrato que nos traspasa, se asemeja a un alma torturada que no conoce su lugar, desarraigada, atormentada y perdida, mientras que el espejo tras él parece la puerta de paso hacia la nada, el miedo y el no-tiempo.

En otro estado de enajenación, André Kertész realiza una serie de fotografías del cuerpo femenino, bajo el título genérico *Distortion* (1933), al que deconstruye y enajena a través de la distorsión provocada por espejos cóncavos y convexos creando escenas paranoicas y delirantes. Parece la explicación gráfica de la esquizofrenia descrita nuevamente por Binswagen como "*una desestructuración de la posibilidad de acumular experiencia que consiste en el dejarse (frei-lassen) entre las cosas aquellas relaciones que las cosas mismas conceden. En esto también radica la esencia de la libertad humana (freiheit) que no carga las cosas con significados excesivos, sino que las deja ser como son y cómo se ofrecen en su aparición. Es esta libertad la que el esquizofrénico se prohíbe por la imposibilidad, en el encuentro*

13. MARTÍN, ALBERTO,entrevista con Gregory Crewdson, *Busco el sentido de una belleza complicada*, en Babelia, 22/04/2006, Periódico El país.
14. FREUD, SIGMUND, *Lo siniestro*, Biblioteca Nueva, edición electrónica, 2009. p. 6.

*con las cosas, de detenerse junto"*[15]. Según Jung, la esquizofrenia es una inflación morbosa consecuencia de una inundación del yo por contenidos autónomos procedentes del inconsciente colectivo. Todo ello nos remite a una separación del individuo del sentimiento comunitario.

Kertész al utilizar espejos de circo nos rememora con sus distorsiones a los personajes de la película de Tod Browning *Freaks*[16] (1932), que en España fue titulada *La parada de los monstruos*. En el pasado los circos se nutrían de seres deformes que eran repudiados por la sociedad y se convertían en monstruos de feria. Ante estos espejos todos nos convertimos en el *otro,* nos convertimos en monstruos por un instante, el yo parece escaparse, fundirse y deformarse turbando nuestra percepción. Hyde emerge de nuestro reflejo, nos distorsiona y con ello la percepción de la realidad en la que el mundo no aparece como algo inalterable, sino que es en sí mismo alteridad.

El espejo también puede actuar como delación, de este modo es retratado con imágenes por Fritz Lang en *V el Vampiro de Dusseldorf*[17] (1931), en la que la paranoia y la culpabilidad es recogida en el rostro de Peter Lorre mientras deambula por la ciudad nocturna y alcanza su punto álgido cuando aterrorizado ve su reflejo en un espejo con lo que su secreta culpabilidad ahora es pública: han marcado su espalda con el símbolo del asesino de niños. La paranoia y el miedo se convierten en terror absoluto.

En diversas pinturas de Francis Bacon aparecen imágenes reflejadas en espejos que nos muestran la alteridad, no es un simple reflejo, es una entidad autónoma y turbadora con un aire amenazador y lúgubre que nos inquieta y sacude, nos sume en la intriga y el desasosiego. El original y la copia se dan la espalda, obviándose y no reconociendo la existencia del otro, ni tampoco la nuestra en su ensimismamiento y enajenación de sí mismos. En las pinturas de Francis Bacon los cuerpos se licúan en informes masas de carne, es el aniquilamiento indoloro de un psicópata colegiado. Nos hace sentirnos fascinados por la extrañeza de la realidad, retorciendo cuerpos, jugando a desencajar las armonías y buscando pliegues que investigan las posibilidades estéticas de la desigualdad. El reflejo es el otro, es ser y es carne, no es el actor principal tan sólo por su ubicación, pero puede interesarnos más que

15. GARLIMBERTI, UMBERTO, *Diccionario de psicología*, Editorial Siglo XIX, 2002. p. 965.
16. *Freaks* (1932), Metro Goldwin Mayer, Dir. Tod Browning. En esta película se muestra seres cuyo aspecto físico resulta una alteridad frente a la "normalidad" establecida por la sociedad, frente a la "Bella" y su novio que planean una asesinato para quedarse con el dinero del futuro finado. El director nos sitúa ante la dicotomía entre el monstruo de apariencia física y el monstruo moral, ante los cuales hemos de resolver cual de los dos sería en verdadero monstruo.
17. Lang, Fritz, M *el vampiro de Düsseldorf*, Nero Films, 1931.

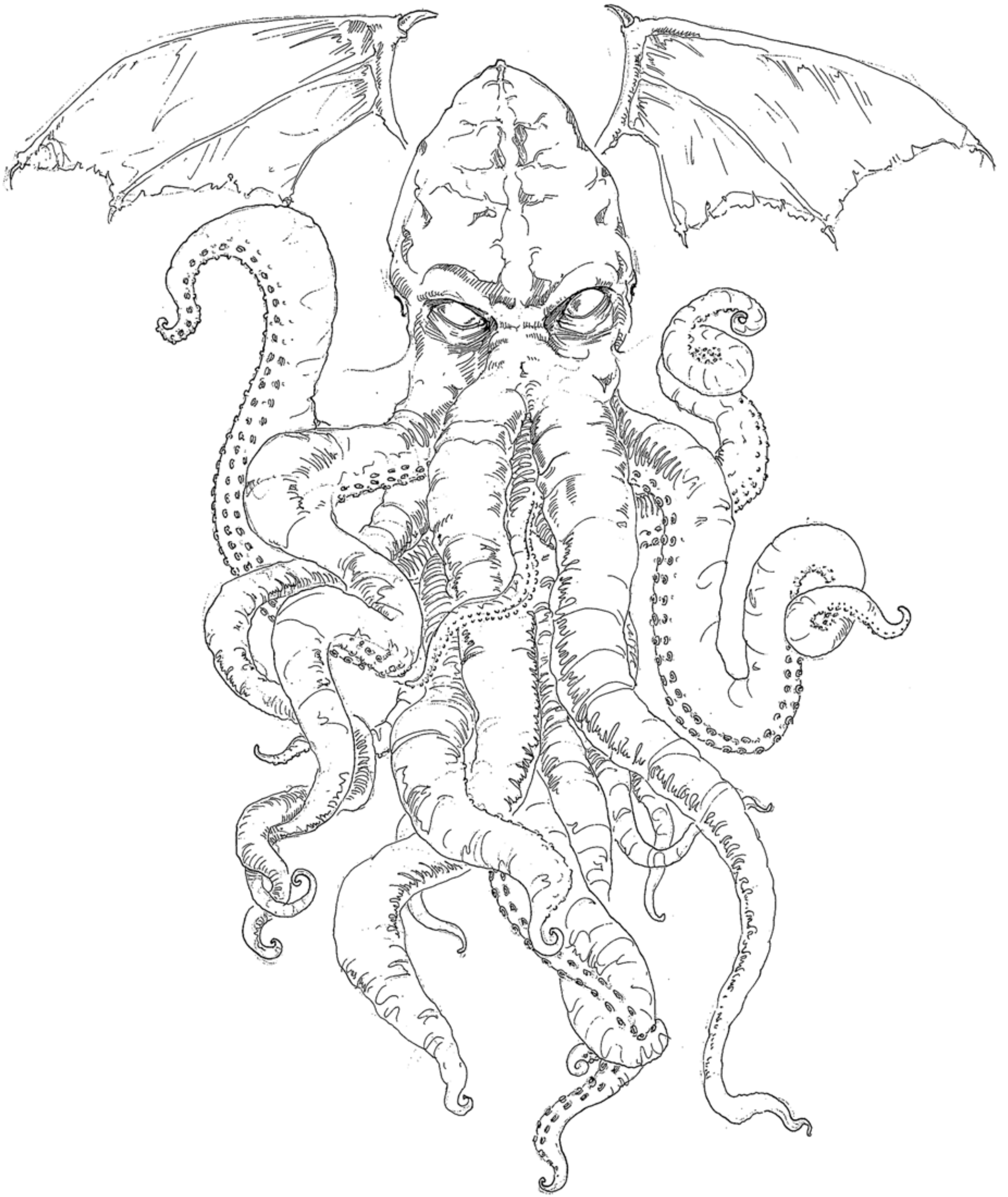
el propio individuo que ocupa el centro de la imagen. Francis Bacon recoge figuras distorsionadas que se mutilan a sí mismas realizando metáforas psicológicas de la huida del sí mismo, del desdoblamiento e incluso del convulso encuentro con el doppelgänger que parece fagocitar o ser fagocitado.

En este juego de desdobles Claude Cahun lo eleva a la enésima potencia retratándose a sí misma. Ella y su doble se muestran orgullosas espetando a espectador sobre el ser y doppelgänger. Reclama su lugar como individuo, declarando con orgullo: yo soy yo y soy el otro, yo soy yo y mi doble, o quizá multiplicidad de otros dobles. Claude Cahun nos interroga sobre la identidad y el género, en la que todos podemos ser el 'otro' o el doble. El doble sale del espejo y se nos muestra abiertamente, jugando e interactuando con el original hasta que nuestra percepción del individuo y su doble, del original y la copia desaparecen y ya no sabemos quién es quién.

A menudo nos gustaría que el espejo actuara como una especie de retrato de Dorian Gray, que él asumiera el paso del tiempo y encubriera nuestra parte oculta mientras nosotros nos mantenemos jóvenes, bellos y socialmente aceptables.

Podemos tener en el interior muchos mister Hyde, y no necesariamente deben ser seres malvados y malignos, simplemente esos alter ego que jamás osamos enseñar y que tan sólo los espejos en la intimidad nos permiten mostrar.





Sami 2012

# Los mitos de Lovecraft

*Alba Vallejo Picado*
*Universidad de Deusto*

## Resumen

**Una figura que merece mención dentro de la literatura gótica norteamericana del siglo XX es Howard Philips Lovecraft, un escritor de novelas baratas que, si bien no son destacables desde el punto de vista de la calidad, sí lo son desde la innovación.**

**Lovecraft, como otros escritores de fantasía como el inglés J. R. R. Tolkien, fue creando un interesante entramado de viscosas criaturas, libros malditos, rezos e invocaciones y localizaciones imaginarias (supuestamente existentes en lugares algo inexactos del interior de los Estados Unidos) que daba realismo a aquello que iba narrando y lo unía con sus otras historias.**

**La diferencia más importante entre Lovecraft y otros creadores de pequeñas y grandes mitologías de la historia de la literatura es que él decidió que su sueño de llegar a confundir al lector entre ficción y realidad estaba por encima del dinero y la gloria individual, de modo que invitó a sus amigos (el llamado *Circulo Lovecraft*) y a los escritores de la posteridad a continuar con sus sagas, a inventar otras historias que contuvieran menciones a las suyas o los nombres que él había ido inventando.**

**Desde sus primeras publicaciones, si bien no por su finura o estilo, y más por esa sensación de realidad y relación entre unas y otras, las obras de Lovecraft consiguieron enganchar a un gran número de adeptos y sus mitos se extendieron como la pólvora. Así, los guiños y homenajes a Lovecraft han seguido apareciendo en todas las expresiones del arte (música, cómic, literatura, cine, etc.) hasta el día de hoy.**

El escritor norteamericano Howard Philips Lovecraft nunca destacó por la calidad de sus relatos. Su falta de estudios superiores y escaso conocimiento del mundo se ven reflejados en sus pobres descripciones de los lugares en los que ocurre la acción y los protagonistas de sus historias, que se limitan a adjetivos grandilocuentes puestos uno detrás del otro.

*Samarcanda Espinosa*
*Cthulhu*
*(2012)*

Sin embargo, sí es algo a tener en cuenta que, en lugar de escribir historias inconexas, fue de alguna manera relacionándolas y así, creando una monstruosa mitología de seres espantosos, objetos mágicos sobre los que pesaban diferentes maldiciones, libros, símbolos e invocaciones, y ciertas localizaciones ubicadas en la geografía de los Estados Unidos en las que, según sus textos, parece concentrarse una población ciertamente macabra y siniestra.

Uno de los factores con el que Lovecraft jugó, quizá mejor que nadie, para horrorizar a los compradores de las baratas revistas de ciencia ficción y horror en las que escribía, fue el hacerles creer que todo aquello de lo que hablaba era real.

Este fue, sin lugar a dudas su mayor logro, pues fue consiguiendo una cierta solidez, que perdura hasta día de hoy, en aquello que narraba gracias a las sucesivas apariciones (o menciones) de esos seres, objetos y topónimos, y pidiendo a sus amigos escritores (el llamado "Círculo Lovecraft") que los usaran también, de modo que perduraron incluso después de su muerte. Así se crearon los "Mitos de Lovecraft", el conjunto de historias creadas por él, escritores coetáneos afines y sus seguidores hasta día de hoy, en los que aparecen estos elementos recurrentes y tan característicos.

Además, como iremos viendo más adelante, casi todos estos componentes fantásticos se interrelacionaban ya no solo entre ellos, sino con elementos del mundo real, formándose así un enmarañado tapiz que confunde al lector y le hace creer más fácilmente todo lo que se narra en los cuentos, ya que lo asocia a nombres de ciudades, libros, etc. que ha escuchado en su vida cotidiana e incluso aprendido en el colegio.

Es sobre esta pequeña y enigmática mitología de lo que voy a hablar aquí hoy, tratando de hacerla un poco más accesible a público no especializado en este periodo o autor, ya que es un aspecto de la literatura norteamericana al que muchas veces no se le ha prestado especial atención en los medios más respetables y, sin embargo, cuenta con cientos de seguidores y admiradores en todo el mundo.

Si bien hay también otros elementos como objetos rituales o joyería, y personajes que aparecen más de una vez en los relatos de Lovecraft, o en los suyos además de los de otros escritores, ahora voy a hablar de aquellos que me parecen más importantes por lo que añaden a la trama o los que fueron más desarrollados, con complicadas historias y trasfondos: sus criaturas, grimorios, localizaciones y plegarias en idiomas inventados.

## *I. Seres*

Los relatos de Lovecraft están plagados de criaturas gigantescas con miembros animalescos, sobre todo de peces y moluscos, como tentáculos y piel viscosa. Se trata de dioses y seres adorados por sacerdotes humanos de cultos ancestrales y también alienígenas. Sin embargo, generalmente ellos no reparan demasiado en la humanidad y, de hecho, las personas que mediante estas invocaciones consiguen verlos, pierden la cordura o mueren

La mayoría se encuentran atrapados o recluidos por propia voluntad en lugares remotos de este mundo y otros, donde nada ni nadie puede llegar, y son mucho más antiguos que cualquiera de las civilizaciones antiguas que poblaron la Tierra alguna vez.

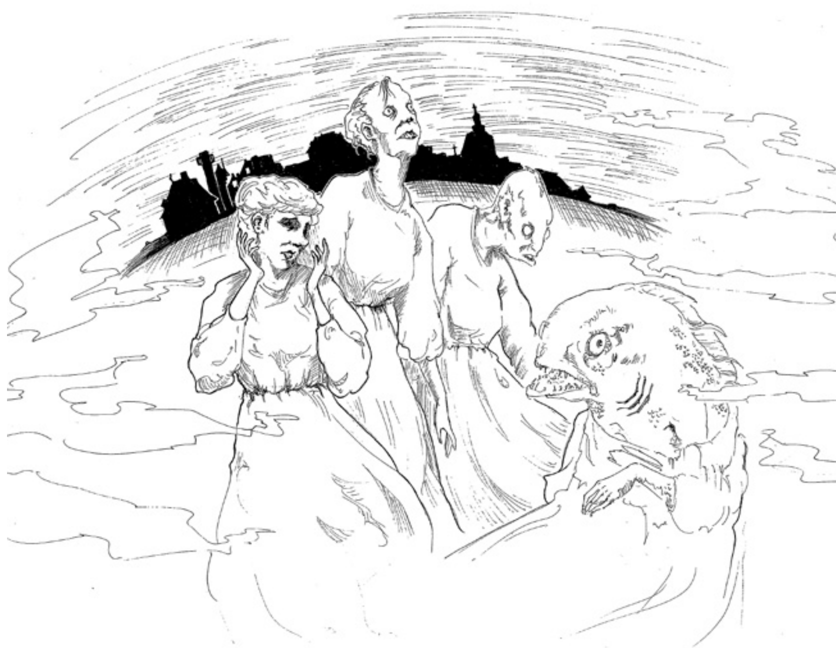
Existen multitud de ellos y las relaciones entre unos y otros no están muy claras. De hecho, Lovecraft denominaba a sus creaciones "submitología" y no se esforzó en clasificarlos (simplemente los agrupó en dioses exteriores y primigenios) y en algunos casos, sus descripciones son muy vagas. Eran sólo un trasfondo para sus cuentos.

Por un lado, para él no era importante que el lector supiera exactamente de qué se estaba asustando, sino simplemente que tuviera miedo. Por el otro, el no poder describir (o nombrar, como veremos más adelante), aquello a lo que se teme, lo hace aún más terrorífico.

Con el tiempo, y para darle más sentido y credibilidad a todos estos monstruos, otros escritores posteriores (sobre todo August Derleth) los fueron jerarquizando y dividiendo en estratos: dioses primigenios, arquetípicos y menores. También se añadieron muchos nuevos nombres a la lista de dioses tras la muerte de Lovecraft, aunque los más conocidos y repetidos, como Cthulhu, Nyarlathotep o Yog-Sothoth, sí son una invención del escritor.

Otras criaturas horribles son los llamados profundos, mencionados por primera vez en su relato de 1931 *La Sombra Sobre Innsmouth*. El protagonista del relato los describe de la siguiente manera:

> *[...] eran de un color verde grisáceo, aunque tenían el vientre blanco. Eran en su mayor parte de piel reluciente y resbaladize, pero sus dorsos tenían protuberancias escamosas. Sus figuras recordaban vagamente al antropoide, pero sus cabezas eran de pez, con enormes ojos saltones que nunca se cerraban. A ambos lados del cuello les palpitaban agallas, y sus grandes zarpas eran palmeadas. Brincaban de manera irregular, unas veces erguidas, otras a cuatro patas. [...] Sus voces eran una especie de gruñido o aullido, pero indudablemente constituía un lenguaje articulado*



*Samarcanda Espinosa*
*Los profundos*
*(2012)*

> *con todos los enigmáticos matices de expresión que les faltaban a sus llamativos rostros*[1].

Estas criaturas eran adoradas para conseguir oro y buena pesca. Exigían sacrificios humanos y, con el tiempo, también pedían copular con los humanos de las zonas a las que favorecían.

Así se creaban los híbridos: bebés que nacían como niños normales e iban cambiando a lo largo de su vida para convertirse en peces o moluscos. A este proceso de conversión de humano a profundo se le llama en los mitos "tener la pinta de Innsmouth".

Estos son posiblemente los seres más horribles que Lovecraft haya creado, pues el lector se puede sentir medianamente identificado con ellos (porque son humanos) a la vez que asqueado por la forma en que fueron concebidos y su apariencia, voz y manera de moverse. Además, en *La Sombra Sobre Innsmouth*, el personaje principal, que lucha por salir de

1. H. P. LOVECRAFT. La Sombra Sobre Innsmouth En: Narrativa completa / Vol. II. 2a. ed. Madrid : Valdemar, 2008. pp. 553-554.

Innsmouth y se horroriza con todo cuanto ve, acaba por darse cuenta delante del espejo de que él mismo es descendiente de profundos y finalmente la idea le agrada sobremanera. Es decir, cualquiera, incluso quien lee, puede acabar convertido en un asqueroso pez.

## *II. Libros arcanos*

Otro elemento recurrente en las historias de Lovecraft son los antiguos grimorios, algunos creados por él mismo, como *Los Manuscritos Pnakóticos*, y otros creados por colegas suyos también para los mitos, como el *Libro de Eibon* de Clark Ashton Smith, los *Cultos sin Nombre* de Robert E. Howard o el famoso *Mysteries of the Worm* de Robert Bloch. Todos tienen diferentes títulos en inglés y otros idiomas, como francés, alemán o latín (a veces eran traducciones no muy correctas hechas por los mismos escritores) y cuando aparecían juntos en un relato, sus nombre se mezclaban con otros de libros reales, como *El Castillo de Otranto* de Horace Walpole, para darles credibilidad.

El más famoso de estos libros, creado por Lovecraft, es el Necronomicón, mencionado por vez primera en el relato de 1922 *El Sabueso*, y que ha alcanzado una fama tal que incluso en la actualidad se discute sobre su autoría y hay muchísimas personas que quieren dar con él, sin haberse siquiera encontrado en su búsqueda el nombre de Lovecraft, o creyendo que él simplemente disponía de un ejemplar, del que sacaba la inspiración para sus cuentos.

Así, Daniel F. Ferreras, doctor en Lenguas y Literatura Romántica, y profesor de Literatura Comparada de la Universidad de West Virginia, afirma categóricamente en su libro *Lo Fantástico en la Literatura y el Cine* lo siguiente: *La magia negra, los límites del conocimiento humano, la existencia virtual de otros mundos, todo lo sobrenatural fascinó a Lovecraft, tanto en su obra como en su vida misma; se sabe que era miembro de una secta más o menos secreta y lector del* Necronomicón*, que le sirvió de inspiración para algunos de sus relatos fantásticos más conseguidos, y al cual dedicó un estudio*[2]. Después se parafrasea un relato que Lovecraft escribió en 1927 titulado *Historia del Necronomicón* confundiéndolo con un auténtico reportaje basado en evidencias o alguna clase de investigación.

En este breve cuento de solo dos páginas se narra las diferentes traducciones de este libro imaginario y su conservación a lo largo y ancho del planeta. No se nos habla del contenido exacto del libro, aunque, a grandes rasgos, tiene que ver con los antiguos dioses de los que hemos hablado anteriormente y fue escrito por el loco Abdul Alhazred (pseudónimo que Lovecraft se inventó y usó siendo niño tras leer una copia

2. FERRERAS, Daniel F. H. P. Lovecraft, Padrino de lo Fantástico En: Lo Fantástico en la Literatura y el Cine. 1a. ed. Madrid : Vosa, 1995. pp. 61-62.

de *Las Mil y Una Noches*)[3], quien lo había escuchado directamente de las bocas de estos seres, que se lo dictaban al oído. Posiblemente contenga instrucciones acerca de los cultos a Cthulhu y Yog-Sothoth, de los que el árabe se confesaba creyente.

Su verdadero título era *Al Azif Azif*, que se nos dice *es el término que los árabes utilizan para designar ese sonido nocturno (producido por los insectos) que se suponen que son aullidos de demonios*[4]. Este hombre decía haber visitado también algunas de las ciudades fantásticas que se nombran en la Biblia y el Corán.

Su muerte es tan misteriosa como el propio libro y hubo quien afirmó que fue asesinado de una brutal manera por un demonio aparecido en el medio de un bazar abarrotado.

El nombre *Necronomicón*, con el que ha llegado a nosotros, le fue dado tras una traducción al griego y según Lovecraft, fue copiado varias veces durante la Edad Media y sigue entre nosotros, con ejemplares latinos repartidos por todo el mundo, una vez más, tanto en templos de la cultura del mundo real, como en lugares inventados: *[...] se sabe que uno se guarda en el Museo Británico bajo llave, y [...] otro [...] se encuentra en la Bibliothèque Nationale de París. Hay una edición [...] en la Biblioteca Widener de Havard, y en la biblioteca de la Universidad de Miskatonic, en Arkham. Otra también en la Universidad de Buenos Aires*[5].

Relacionado con la obsesión de que estos libros parecieran reales está el hecho de que Lovecraft escribiera usando algunos términos y usos de personas del inglés arcaico (que lamentablemente se pierden en la traducción al español) en lugar de los modernos, en sus relatos narrados en primera persona ambientados en otras épocas. Quería así conferirles cierta veracidad extra.

## *III. Lugares*

Hay montones de ciudades y edificios emblemáticos que Lovecraft inventó (basándose en ciudades que en efecto existen, como Salem) para sus historias. Aquellas que hablan de tiempos muy remotos están gene-

3. [...] con cinco años se topó con una edición juvenil de Las mil y una noches, que le mostró un islam mucho más atrayente que el cristianismo vistoriano de su entorno, [...] (después) se apasionó por el helenismo [...]. Cambió su pseudónimo árabe, que alguien la había sugerido que fuera Abdul Alhazred, por el romano de Messala [...].
GÓMEZ, Teo. Lovecraft la antología. 1a. ed. Barcelona : Grupo Océano, 2003. p.16.
4. H. P. LOVECRAFT. Historia del Necronomicón En: Narrativa completa / Vol. II. 2a. ed. Madrid : Valdemar, 2008. p. 227.
5. H. P. LOVECRAFT. Historia del Necronomicón En: Narrativa completa / Vol. II. 2a. ed. Madrid : Valdemar, 2008. p. 228.

ralmente situadas en África u Oriente Medio y la mayoría de aquellas en las que transcurren las historias actuales están en Estados Unidos, concretamente en Nueva Inglaterra, de dónde él era originario: muchas en torno al valle del río Miskatonik (imaginario), como Dunwich y Kingsport.

A pesar de ser completamente ficticias, se nos da una idea bastante exacta de su localización, haciendo alusión a la geografía existente en la realidad, así como a la arquitectura del lugar, su topografía e historia.

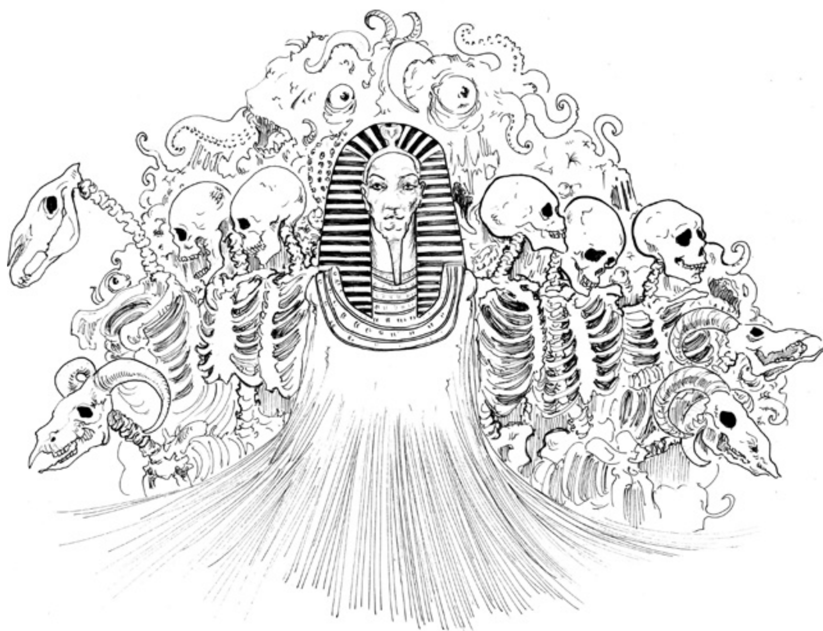
Dos de las localizaciones más famosas que Lovecraft usó como marco para sus historias son el pueblo costero de Innsmouth y la ciudad de Arkham. Sabemos por diferentes menciones que son cercanas la una a la otra, que se encuentran en Nueva Inglaterra, e incluso que se puede llegar a ellas fácilmente mediante transporte público desde la ciudad no ficticia de Newburyport, una *población al noreste de Massachusetts, en la desembocadura del río Merrimack*[6]. Así, el protagonista de *La Sombra Sobre Innsmouth* explica que se encontró casi por casualidad con la ciudad que da título al relato, mientras trataba de ir de la real Newburyport a la ficticia Arkham:

> *Celebraba mi mayoría de edad viajando por Nueva Inglaterra [...] y había planeado ir directamente desde la antigua ciudad de Newburyport a Arkham[...]. No tenía coche y viajaba en ten, en tranvía o en autocar, buscando siempre el itinerario más barato. En Newburyport que para ir a Arkham era conveniente tomar el tren de vapor; y fue en la taquilla de la estación donde, al poner reparos al elevado precio del billete, oí hablar por primera vez de Innsmouth*[7].

Innsmouth, es una pequeña localidad sostenida por la muy dañada y menguada producción de barcos de sus astilleros. Obed Marsh, un importante ciudadano, trajo ciertos ritos de sangre de las islas que había visitado en la Polinesia, que daban como resultado figurillas de oro y abundante pesca. Así se fundó la Orden Esotérica de Dagón (uno de los seres a los que veneraban, un enorme profundo) y la población mermó por culpa de los sacrificios y de los híbridos que con el tiempo iban a parar al mar.

Gracias a las interminables descripciones del protagonista del relato *La Sombra Sobre Innsmouth* y de aquellos a los que pide información, que ocupan en algunos casos páginas enteras, tenemos unas nociones bastante claras del estilo de las casas del pueblo y su ubicación, el trans-

6. H. P. LOVECRAFT. Notas/La Sombra sobre Innsmouth En: Narrativa completa / Vol. II. 2a. ed. Madrid : Valdemar, 2008. p. 902.
7. P. LOVECRAFT. La Sombra Sobre Innsmouth En: Narrativa completa / Vol. II. 2a. ed. Madrid : Valdemar, 2008. p.487.



*Samarcanda Espinosa*
*Nyarlathotep*
*(2012)*

porte y la clase y número de comercios, hoteles, fábricas, etc. que hay en él, como en las citas siguientes:

> *[...] Es un pueblo bastante raro que está en la desembocadura del Manuxet. Era casi una ciudad -un puerto bastante importante antes de la guerra de 1812-, pero se ha ido al garete durante los últimos cien años o poco más o menos. Ya no pasa el ferrocarril... B & M. nunca pasó por allí, y el ramal que lo unía con Rowley hace años que se abandonó.*
>
> *Debe haber más casas vacías que habitantes, supongo, y no hay ningún tipo de negocio en especial, salvo la pesca y la langosta. Todos compran aquí, en Arkham o en Ipswich. Hace tiempo había unas cuantas fábricas, pero ya no queda más que una refinería de oro que funciona muy poco tiempo al año*[8].
>
> *Era un pueblo muy extenso, repleto de casas, pero con una azarosa escasez de signos de vida. Apenas sí salía una voluta de humo de maraña de chimeneas, y tres elevados campanarios se perfilaban austeros y sin*

8. P. LOVECRAFT. La Sombra Sobre Innsmouth En: Narrativa completa / Vol. II. 2a. ed. Madrid : Valdemar, 2008. p. 488.

> *pintar contra el horizonte del mar. Uno de ellos se había derrumbado en la parte alta, y en ese mismo y en otro sólo había grandes agujeros negros donde deberían estar las esferas de sus relojes. El considerable grupo de tejados con cubierta a la holandesa y afilados gabletes sugerían con insultante claridad un paisaje de deterioro carcomido [...]*[9].
>
> *[...] En Innsmouth no había biblioteca pública ni cámara de comercio[...]. La calle por donde yo había bajado era Federal Street. Al oeste de ella estaban las elegantes calles del antiguo barrio residencial -Broad, Washington, Lafayette y Adams- y al este los suburbios costeros. En esos barrios bajos -a lo largo de Main Street- encontraría las viejas iglesias de estilo georgiano[...]*[10].

Arkham, que suponemos está situado muy cerca de Innsmouth y Dunwich, es una ciudad muy famosa por poseer entre los ejemplares de la biblioteca de su universidad (la Universidad de Miskatonic) copias de todos los libros malditos que hemos ido nombrando antes y porque las facultades relacionadas de algún modo con la magia o las religiones, también se mencionan a menudo.

Muchos de los protagonistas de los cuentos de Lovecraft están investigando acerca de temas como la antropología o la historia de los Estados Unidos gracias a becas y financiaciones de esta universidad. Otras veces, son profesores de la misma y, si no, acaban teniendo que establecer contacto con alguno de ellos, por ser especialistas en el campo de las artes oscuras, antiguos grimorios, etc. con los que se acaban viendo involucrados.

## *IV. Invocaciones y oraciones*

Al contrario que otros autores que sí inventaron sus propias lenguas completas, como Tolkien, Lovecraft no le dio especial importancia a la pronunciación, gramática o incluso al significado de las frases en idiomas antiguos o extraterrestres que inventó. De hecho, lo que tenemos son sólo pequeños fragmentos ideados para los relatos que no quieren decir nada (en un pequeño número de casos se nos dice que una oración significa algo concreto) y no llegan a tener demasiado en común como para sacar conclusiones, aunque sí que hay un par de palabras idénticas que se repiten al principio de cada invocación: "Iä! Iä!", que serían probablemente una sucesión de vítores o apelativos.

La grafía es muy extraña, llena de series de consonantes casi imposibles de pronunciar, sea cual sea la lengua madre del lector. Esto, podemos intuir

9. P. LOVECRAFT. La Sombra Sobre Innsmouth En: Narrativa completa / Vol. II. 2a. ed. Madrid : Valdemar, 2008. pp. 499-450.
10. P. LOVECRAFT. La Sombra Sobre Innsmouth En: Narrativa completa / Vol. II. 2a. ed. Madrid : Valdemar, 2008. p. 505.

de información como las descripciones de los profundos y su aparato fonador, podría deberse a que los humanos no somos capaces de hablar estas lenguas, pues no fueron hechas para nuestras cuerdas vocales.

Así, por ejemplo sobre la pronunciación concreta del nombre Cthulhu, probablemente el más famoso de sus seres, le dijo a su amigo Duane W. Rimel en una carta del 23 de julio de 1934:

> *El vocablo se supone que representa un torpe intento de captar la fonética de una palabra totalmente inhumana El nombre de la horrible entidad fue inventado por seres cuyas cuerdas vocales no eran como las del hombre, por lo tanto no tiene nada que ver con las dotes del habla humana. Las sílabas no son adecuadas a nuestras aptitudes fisiológicas, por lo que nunca podrá pronunciarlas correctamente ninguna garganta humana*[11].

Otras veces Lovecraft afirmó que los nombre propios de los dioses que había creado estaban vagamente inspirados en nombres de ángeles, mensajeros, etc. de textos bíblicos y árabes, de los que sabemos era, al menos de muy joven, un lector asiduo.

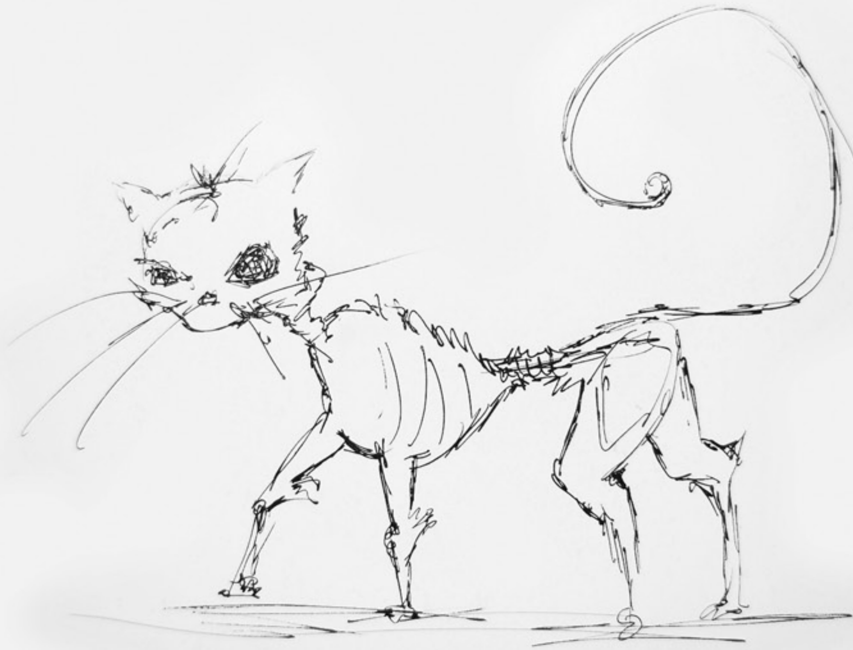
En conclusión, aunque Howard Philips Lovecraft probablemente nunca pase a ser parte del canon de la literatura gótica por su prosa bastante poco elaborada, sí que será siempre recordado por sus mitos. Prueba de ello es que a día de hoy, los nombres de sus seres, ciudades y grimosos aparecen, a veces mencionados y otras más claramente, en multitud de películas, cómics, música de todo tipo, etc. y que a menudo, los escritores de terror contemporáneos siguen aportando historias que enriquecen esa "submitología", haciendo que el antes mencionado "Círculo de Lovecraft" siga de algún modo trabajando, y no muriera con el escritor y sus amigos.

## Referencias Bibliográficas:


- Ferreras, Daniel F. Lo Fantástico en la Literatura y el Cine. 1a. ed. Madrid : Vosa, 1995. 209 p.
- Gómez, Teo. *Lovecraft la antología.* 1a. ed. Barcelona : Grupo Océano, 2003. 213 p.
- H.P. Lovecraft. *Narrativa completa* / Vol. I. 2a. ed. Madrid : Valdemar, 2006. 827 p.
- H.P. Lovecraft. *Narrativa completa* / Vol. II. 2a. ed. Madrid : Valdemar, 2008. 953 p.




11. P. LOVECRAFT. Notas/La llamada de Cthulhu En: Narrativa completa / Vol. I. 2a. ed. Madrid : Valdemar, 2006. pp. 816-817.



# LEOPATH

www.leopath.info



# Presencias indefinidas y relato fantástico

*Juan Ramón Vélez García*
*Licenciado en filología hispánica,*
*Teoría de la literatura y Literatura comparada*
*Universidad de Salamanca*

## Resumen

**En este trabajo me propongo analizar en varios cuentos de corte fantástico (la mayor parte de ellos hispánicos) un motivo frecuentado en la historia de este tipo de narraciones: la aparición, por lo general invasiva, de una entidad amenazante ontológicamente indeterminada. Ello conforma una tradición de cuentos que, con algunas variantes, tratan la ocupación del espacio cotidiano por parte de presencias extrañas que se sustraen a la percepción visual, lo que se manifiesta lingüísticamente en silencios del texto o circunloquios expresivos, en esa "retórica de lo indecible" mencionada por Jean Bellemin-Noël.**

## Introducción

El motivo de la presencia de una entidad invisible que hostiga o inquieta a uno o varios seres humanos e invade su espacio ha continuado teniendo vigencia hasta fechas relativamente recientes, también en el ámbito de la narrativa publicada en la prensa periódica –como demuestra el relato "Polly-Magoo" de Asunción Mateos, publicado en el número 90 de *Blanco y Negro*– y en el del cine, sirviendo como inspiración a una película popular en la década de los ochenta: *El Ente*, con un guión de Frank de Fellita basado en el caso protagonizado por Carla Moran, una mujer que declaraba ser atacada sexualmente por un fantasma[1]. Podrían rastrearse ecos de la mencionada temática en *El ángel extermi-*

1. El recurso a velamientos similares en filmes más recientes como *American Haunting* de Courtney Solomon, *Paranormal Activity* de Oren Peli o La hora más oscura de Chris Gorak, aunque con desiguales resultados, prueba su persistencia.

*nador*, aunque el filme de Buñuel quizá se preste en mayor medida a la lectura alegórica que las narraciones que van a ser tratadas aquí, las cuales comparten gran parte de rasgos distintivos de la ficción gótica: "*frequent use of the supernatural, an appeal to readers' imagination and a desire to inspire terror or horror, an interest in the psychology of the characters and in split personalities, and a concern with the unspeakable*"[2].

Dicho motivo ya fue catalogado por Roger Caillois como "*La 'cosa' indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o que daña*"[3]; y Sergio Guillermo Figueroa Buenrostro ubica entre los principales motivos fantásticos el de "*una presencia irreconocible, casi siempre, que se presenta al personaje*"[4]. La indefinición suscitada por la ausencia de datos descriptivos sería un recurso de estilo encaminado a la consecución del efecto fantástico. El hecho de que el atacante sea invisible (bien para los personajes, bien para el lector, o para ambas instancias) aumenta la inquietud[5]:

> *Le comble de l'horreur, dans une maison hantée [...] est atteint lorsque la présence invisible d'un être indéfinissable, et dont la monstruosité même est indescriptible, puisque non perçue par les sens, s'impose avec une évidence sans conteste. Le fantastique de l'insolite rejoint ici le fantastique du funèbre et le fantastique du vide, et crée par l'union de ces trois puissants courants un sentiment de terreur contre lequel la raison ne peut se défendre, puisque l'arme la plus efficace de l'adversaire est d'être invisible, informe*[6].

En la literatura anglosajona tenemos ejemplos como "La casa de los espíritus" de Edward Bulwer-Lytton, "El engendro maldito" de Ambrose Bierce o "¿Qué fue eso?" de Fitz-James O'Brien; en la narrativa francesa sobresale "El Horla" de Guy de Maupassant (para Caillois el

---

2. Glenn, Kathleen. "Gothic Indecipherability and Doubling in the Fiction of Cristina Fernández Cubas". *Monographic Review*, vol. 8, (1992), p. 125.
3. *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Edhasa, Barcelona, 1970, p. 26.
4. González, Mariana. "Narraciones extraordinarias". *La Gaceta del FCE*, (26 de febrero de 2007), p. 7.
5. Zygmunt Bauman comenta que se siente un alivio cuando lo amenazante se puede ver y tocar y, por el contrario, el miedo "*es más temible cuando es difuso, disperso, poco claro [...]; cuando la amenaza que deberíamos temer puede ser entrevista en todas partes, pero resulta imposible de ver en ningún lugar concreto*" (Bauman, Zygmunt. *Miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós, Barcelona, 2007, p. 10). Una formulación escueta de esto es la que da el narrador de la novela juvenil *Coraline* cuando señala que "tememos más lo que no vemos" (Gaiman, Neil. *Coraline*. Salamandra, Barcelona, 2010, p. 95).
6. Brion, Marcel. *L'Art fantastique*. Albin Michel, Paris, 1989, p. 42, el énfasis es mío. Las expresiones "fantastique de l'insolite", "fantastique du funèbre" y "fantastique du vide" son usadas por Brion para dar cuenta de determinadas variantes de la manifestación de la fantasía en el arte. La última de ellas es la que guarda más peso en los casos que vamos a tratar.

"logro inigualado" de la categoría temática que estamos manejando[7]); en las letras hispánicas dicha tradición estaría representada por textos como "Eximente" de Emilia Pardo Bazán, "El devorador de planetas" de Emiliano González[8], el celebérrimo "Casa tomada" de Julio Cortázar, "El huésped" de Amparo Dávila, "La luz en silencio" de Rafael Dieste o "Ello", de Mario Levrero. Me ocuparé de los cuatro últimos, poniendo en relación directa el relato de Cortázar con el de Maupassant al considerar que se trata de dos textos paradigmáticos en lo que respecta al tema que nos ocupa, los cuales ofrecen paralelismos destacables en sus respectivos tratamientos de esa faz de lo fantástico conformada por

> *la irrupción de una fuerza foránea o impulso innombrable que descompone el espacio que elige como asiento y altera la vida de los habitantes originales. Así, lo que irrumpe y se instala en el antiguo orden doméstico es aquello incognoscible que carece de nombres definidos: lo fantástico es aquello que no se puede reducir a categorías epistemológicas porque simplemente es inaprensible con palabras*[9].

En cualquier caso, todos ellos apuntan a una de las nociones fundacionales de lo gótico literario, *dread* (traducible aproximadamente como "pavor" o "terror"), y a su velada emergencia:

> *Dread is the father and mother of the Gothic. Dread begets rage and fright and cruel horror, or awe and worship and a shining standfastness –all of these have human features, but Dread has no face. As we approach Dread, its robes flutter gaudily, its figure looms with substance, its gestures teem with a significance just short of meaning, its regard upon us is a palpable thing. Then we edge round the cowl, round the blowing hair, and are upon it. No face. But no-nothing*[10].

Esa "afacia" del miedo (si se me permite tal acuñación) daría pie a una suerte de afasia en el lenguaje y a una desposesión trivalente: del hogar

7. Caillois, *op. cit.*, p. 26.
8. En este cuento mexicano, claro homenaje al horror cósmico, se establece una suerte de diálogo con el texto maupassantiano en forma de breve sinopsis, acompañada de una apreciación crítica, y trufada de interrogaciones retóricas que aproximan las cualidades de ambos seres: "*Las mismas interrogaciones que hoy aplico al 'horla' las apliqué entonces ante Eso que mi abuelo llamaba el Devorador de Planetas*" (González, Emiliano. *Casa de horror y de magia*. Joaquín Mortiz, México, 1989, p. 56).
9. Ruiz-Pérez, Ignacio, "Huéspedes y anfitriones en el cuento fantástico mexicano". En Varios Autores, *Rumbos de lo fantástico: actualidad e historia*, Ediciones Cálamo, Palencia, 2007, p. 60.
10. Wilt, Judith. *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot, and Lawrence*. Princeton University Press, Princeton, 1980, p. 5, el énfasis es mío. Esta misma crítica define más adelante lo gótico en esencia como "*the direct confrontation with those extremities of human experience to which dread points*" (*ibíd.*, p. 8).

físico, mental y lingüístico, lo que guardaría ligazón con la deriva diacrónica introyectiva del gótico conducente a una flexibilización de la compartimentación inicial del concepto en literatura y explicaría por qué

> *the contemporary Gothic is so much fluidly defined that it once was. During the period of Romanticism, for a text to be Gothic it was required to have vast medieval architectural structures such as cathedrals and castles, usually in combination with the sublime. [...] As the nineteenth century progresses, the Gothic becomes increasingly urbanised and domesticated [...]. This gradual process of domestication, along with the transformation of an agoraphobic landscape into a claustrophobic one, is what enabled Freud to establish the uncanny 'as a sub-species of heimlich' (the homely/familiar), in that it takes its potency from the proximity of a reassuringly familiar and private space and then twists it very slightly to evoke the chill of secrecy and something concealed*[11].

## I. "Casa tomada" y "El Horla"

En el ya clásico cuento de Cortázar (uno de los más analizados dentro de la narrativa corta del autor), esa incertidumbre que envuelve el estatus de aquello que se constituye en invasor ha dado pie a todo tipo de interpretaciones, desde las de índole política (entendiendo el cuento como una alegoría del ascenso del peronismo) a las que lo contemplan bajo el prisma de la posible relación incestuosa entre los dos hermanos[12]. El autor no ha desmentido categóricamente ninguna de ellas, pero ha consignado el origen onírico del cuento, su génesis a partir de una pesadilla propia:

> *Es uno de mis cuentos más oníricos. Yo soñé no exactamente el cuento sino la situación del cuento. Allí no había nada incestuoso. Yo estaba solo en una casa muy extraña con pasillos y codos y todo era muy normal, ya no me acuerdo de lo que estaba haciendo en mi sueño. En un momento dado desde el fondo de uno de los codos se oía un ruido muy claramente y eso era ya la sensación de pesadilla. Había algo allí que me producía un terror como solo en las pesadillas. Entonces yo me precipitaba a cerrar la puerta y a poner todos los cerrojos para dejar la amenaza de otro lado. Y entonces durante un minuto me sentí tranquilo y parecía que la pesadilla volvía a convertirse en un sueño pacífico. Pero entonces de este lado de la puerta empezó de nuevo la sensación de miedo. Me desperté con la sensa-*

11. Armitt, Lucie. *Fantasy Fiction: An Introduction.* The Continuum International Publishing Group, New York / London, 2005, pp. 175-176.
12. Para una breve pero completa relación de estas interpretaciones véase el estudio de Mora Valcárcel listado en bibliografía.

> *ción de angustia de la pesadilla. Ahora, despertarme equivalía a ser definitivamente expulsado del sueño mismo. Entonces me acuerdo muy bien que tal como estaba en pijama y sin lavarme los dientes ni peinarme, me fui a la máquina y en una hora -es muy corto el cuento-, una hora y media estuvo escrito. Por razones técnicas nacieron los dos hermanos y se organizó todo el contenido del cuento [...] para mí no tiene absolutamente ningún contexto de ninguna naturaleza salvo la pesadilla. Eso no impide que mi pesadilla es la que hay que analizar*[13].

Dentro de esa pesadilla ya ocupa un lugar central la idea de *algo* sin determinar, manifestado tan solo por un ruido, y cuya presencia, o la mera intuición de esta, provoca ese terror "como solo en las pesadillas".

El cuento de Maupassant, por su parte, ofrece más de una versión. En la más difundida, el narrador-protagonista cuenta, bajo la forma de un diario, cómo su existencia se ve turbada por la irrupción de un ente invisible que va adueñándose poco a poco de su vida y de su voluntad, llevándolo a la desesperación. No obstante, una de las diferencias esenciales entre el relato de Maupassant y el de Cortázar radica en que en el primer caso la invasión de esa "otredad" no se limita al domicilio, sino a la propia persona del protagonista, a su voluntad y a la libertad de controlar sus actos, mientras que en "Casa tomada" la pareja de hermanos solo es desplazada del medio físico de su casa sin sufrir una anulación de su capacidad volitiva. En todo caso, Maupassant y Cortázar se sirven para los respectivos cuentos que estamos analizando de un tema propiamente gótico, como lo es aquel que presenta "*the self finding itself dispossessed in its own house*"[14]. Recurriendo a un somero topoanálisis podemos estar de acuerdo con el papel amparador y cohesionador de la casa: "*Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano*"[15]. Su ocupación en estos cuentos sitúa a la víctima de ese latrocinio en una situación de desnudez existencial. No hay que ignorar tampoco la identificación –"*la casa es nuestra cabeza*"[16]– apuntada por un personaje de "Cefalea", otra historia

---

13. En Picón Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar.* Universidad Veracruzana, Xalapa, 1978, p. 89.
14. Miles, Robert. *Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy.* Manchester University Press, Manchester, 2002, p. 3.
15. Bachelard, Gaston. *La poética del espacio.* Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 36-37.
16. Cortázar, Julio. *Cuentos completos /1*, Madrid: Alfaguara, 1994, p. 142. Aquí podemos traer a colación cierta topografía del morar y del inconsciente, el cual, para González Requena "*nace en tanto que se construye, incluso físicamente [...] una topología simbólica que se materializa en la casa en tanto esta se configura como un texto, es decir, como un espacio simbólico en el que han de articularse los lugares en los que se ancla la subjetividad*" (González Requena, Jesús. "Emergencia de lo siniestro". *Trama & Fondo*, nº 2, (Abril, 1997), p. 68). Ya postuló Bachelard que "el inconsciente reside" (*op. cit.*, p. 39).

del *Bestiario* cortazariano cuyo planteamiento despliega algunos puntos de unión con "Casa tomada".

"El Horla" mantiene la ambigüedad propia del relato fantástico tradicional tal como lo entendía Tzvetan Todorov[17], si bien en la primera versión tomaba peso la hipótesis de la locura del protagonista, quien narraba el caso desde la celda de un manicomio, mientras que en la más divulgada la balanza se inclina en mayor grado por la explicación sobrenatural, pero sin cerrar completamente la hipótesis de la enfermedad mental. Al igual que en "Casa tomada", donde ese "*simple y silencioso matrimonio de hermanos*"[18] habita una vivienda en la que la presencia del linaje ofrece una gran importancia[19], el narrador de "El Horla" vive en un lugar con fuerte impronta de sus ancestros, lo que implica un arraigo especial a ese "primer mundo" que va a añadir mayor dramatismo al posterior desahucio sufrido, el cual semeja una expulsión de un paraíso al que se siente profundamente arraigado:

> *Me gusta esta región, y me gusta vivir en ella porque aquí tengo mis raíces, esas profundas y delicadas raíces que ligan a un hombre a la tierra donde sus abuelos han nacido y han muerto, que lo ligan a lo que allí se piensa y se come, lo mismo a las costumbres que a los alimentos, a las locuciones locales, las entonaciones de los campesinos, los olores del suelo, de los pueblos y del propio aire.*
> *Me gusta la mansión donde he crecido*[20].

17. *Vid.* Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica.* Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 34.
18. Cortázar, *Cuentos…*, *op. cit.*, p. 107.
19. Aquí, como en otros relatos cortazarianos, se da la ya aludida reactualización de motivos procedentes de la tradición gótica, como la ruptura de un linaje crepuscular, ya en decadencia, que se entrelaza con el motivo de la "casa encantada", la cual *"can equally well be a lineage, a title, a family [...]. The progression of this theme can be followed along an unbroken line from Thyestes and Hamlet through the Gothics, past Poe's 'Usher' down to Stephen King's The Shining (1977)"* (Aguirre, Manuel. *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism.* Manchester University Press, Manchester, 1990, p. 95). No sería gratuito agregar "Casa tomada" a esa línea continua señalada por Aguirre. Sobre la asimilación de la tradición gótica en el entorno literario rioplatense véanse las "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata" (Cortázar, *Obra crítica/3*, Alfaguara, Madrid, 1994, pp. 87-78).
20. Maupassant, Guy de. *El Horla y otros cuentos fantásticos.* Alianza, Madrid, 2001, p. 107. Compárese el citado arranque con el de "Casa tomada", con el cual guarda un marcado paralelismo: *"Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia"* (Cortázar, *Cuentos…*, *op. cit.*, p. 107). En el cuento de Bierce, cuya parte IV reproduce extractos del diario de Hugh Moran, víctima del "engendro maldito" ("damned thing" en el título original, que se atiene mejor a la noción de indeterminación por medio del empleo de la palabra comodín), este personaje en un determinado momento exclama ante el asedio: *"No me iré, no me echará de aquí. Ésta es mi casa, mi tierra"* (Bierce, Ambrose. *¿Pueden suceder tales cosas? Cuentos fantásticos completos.* Valdemar, Madrid, 2005, p. 303).

Ese marco familiar, *heimlich*, se va a convertir poco después en el escenario de su padecimiento, que comienza manifestándose como un malestar vago para alcanzar progresivamente las proporciones de un intenso acoso por parte de una potencia sin definir. A esa ansiedad inicial siguen síntomas neuróticos varios (como obsesiones, pesadillas y manía persecutoria); la narración autodiegética hace partícipe al lector de los estados anímicos del personaje y el molde escogido del diario le otorga un estatus de informe. Su estado se agrava cuando comprueba que una botella colocada en su habitación se vacía sin explicación aparente mientras él duerme, hecho ante el cual recurre prontamente a una explicación racional que no tarda en quedar descartada: su posible sonambulismo. Los períodos de tranquilidad y las recaídas se alternan hasta que el protagonista ve cómo su voluntad comienza a ser paulatinamente suprimida. Habría una angustia ante la expulsión de ese confortable Edén familiar y seguro, proceso que en "El Horla" se desarrolla pausadamente, mientras que en "Casa tomada" tiene lugar a un ritmo más vertiginoso, dándose una mayor concentración narrativa. Frente a la mayor demora en los detalles de la invasión que percibimos en el relato de Maupassant, en el de Cortázar se hace patente esa celeridad en el desarrollo de los hechos. Además, en el primero se recogen minuciosamente las reacciones del personaje ante una experiencia de este tipo, mientras que en "Casa tomada" los dos hermanos parecen aceptar la invasión sin alterarse significativamente, lo cual localizaría con más propiedad el relato dentro de la órbita de lo *neofantástico*. Solo al final, cuando son completamente desplazados de su espacio vital, Irene parece reaccionar con angustia: "*Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle*"[21]. Parece que en el cuento de Cortázar el agente de dicha angustia no es tanto la presencia de esa parásita entidad innominada –o entidades, pues el hermano de Irene utiliza la tercera persona del plural propia de esas oraciones de agente indeterminado llamadas por algunos gramáticos "falsas impersonales": "*Han tomado la parte del fondo*"[22]; "*Han tomado esta parte*"[23]– como los efectos de expulsión que de su acción se derivan. Los protagonistas no intentan luchar u oponer resistencia, mientras que en "El Horla" la desesperada víctima pretende aniquilar al visitante, llegando a incendiar su propia casa durante la noche. Solo cuando desarrolla la idea de que el Horla pueda ser inmune a los métodos humanos de destrucción decide suicidarse, pensamiento con el que culmina el cuento sin que sepamos qué ocurre posteriormente. El suicidio como única salida ante la irrupción irrefrenable de la otredad sí aparece en Cortázar en "Carta a una señorita en París" –donde la intrusión es protagonizada por los conejitos que el personaje expulsa por la boca y que desbaratan ese "*orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire*"[24] del departamento de Andrée–, pero no en "Casa tomada", donde se deduce de la actitud de los hermanos ante el fenómeno la conclusión de que éste no parece soliviantar significativamente sus categorías mentales, lo que

21. Cortázar, *Cuentos...*, *op. cit.*, p. 111.
22. *Ibíd.*, p. 109.
23. *Ibíd.*, p. 111.
24. *Ibíd.*,p. 112.

sería, como ya he apuntado, una característica más propia de lo que se ha dado en llamar *neofantástico* que de lo fantástico clásico. Si la identificación entre lector y personaje al compartir ambos los mismos códigos culturales y las mismas categorías mentales era uno de los ejes de la literatura fantástica clásica, en este caso se produce un desajuste entre el efecto que la manifestación provoca en uno y en otro. Además, en el texto cortazariano los dos hermanos no reflexionan acerca de la naturaleza del invasor o sus motivaciones, mientras que en "El Horla" la víctima elabora varias conjeturas para intentar averiguar qué o quién es ese usurpador, desechando progresivamente la suposición de su propia locura en favor de la intervención de una fuerza sobrehumana que acabará esclavizando al hombre:

> *Ahora sé, adivino. El reinado del hombre ha terminado. Él ha venido, Aquel al que temían los primeros terrores de los pueblos ingenuos. Aquel al que exorcizaban los sacerdotes inquietos, a quien los brujos evocaban en las noches sombrías, sin verlo mostrarse aún, a quien los presentimientos de los dueños pasajeros del mundo atribuyeron todas las formas monstruosas o graciosas de los gnomos, de los espíritus, de los genios, de las hadas, de los trasgos*[25].

Como podemos ver, establece un pequeño catálogo con ciertos ecos flammarionianos de criaturas presentes en los cuentos de hadas, que fuera de ese contexto imaginativo se cargan de connotaciones amenazantes. Al igual que en "Casa tomada", en "El Horla" la naturaleza del invasor permanece en la ambigüedad ontológica, y en ambos casos la presencia del ruido adquiere relevancia como nuncio de su actuación. En el primer relato constituye la única marca de su presencia, mientras que en el de Maupassant permite al protagonista-narrador dar un nombre a esa entidad, una designación casi onomatopéyica que no corresponde a ninguna lengua humana, pues es acuñada para dar cobertura nominal a una presencia no humana (ahumana, *posthumana* incluso) que, sin embargo, y paradójicamente, no carece de algunos rasgos humanos (bebe, hojea las páginas de un libro, corta una rosa...), motivadores de un extrañamiento mayor, pues la revestirían de una naturaleza aún más equívoca[26]. En este relato, por tanto, el sentimiento de lo

25. Maupassant, *op. cit.*, pp. 129-130.
26. No obstante, se ha planteado que el nombre de la criatura podría ser también una contracción de "hors là" (fuera). En cualquier caso, constituye el cuento una muestra emblemática de una cualidad claustrofóbica de la narrativa breve de Maupassant: "*¿Habéis notado que en los contes de Maupassant se está a disgusto?, ¿que en los contes de Maupassant uno se siente como en un compartimento de tren, como en un vagón de ferrocarril de los tiempos de Maupassant? ¿Como en un vagón sin pasillo? ¿No habéis notado que los contes de Maupassant dan la misma impresión de cerrado, de 'no poder bajar', que dan los compartimentos de tren? ¿No habéis notado que los contes de Maupassant, al igual que los viajes en tren, no dejan una impresión de placer tras de sí, así como que de los contes de Maupassant se sale con idéntica prisa, con la misma sensación de liberación con que se sale de un tren?*" (Savinio, Alberto. *Maupassant y "el otro"*. Bruguera, Barcelona, 1983, pp. 37-38).

"*indefinible y ominoso*"[27] surge motivado por la irrupción en la más corriente cotidianidad de una fuerza ligada a creencias primitivas ya superadas y cuya manifestación provocaría en alto grado esa experiencia conmocionadora, el choque incardinado en el seno del nacimiento del cuento fantástico que lo delimita con respecto a la categoría de "lo maravilloso".

El Horla actuaría como una entidad similar a la que animaba a aquel ídolo blanco recogido por unos arqueólogos en un archipiélago griego en "El ídolo de las Cícladas"; en ambos casos se plantea la irrupción de lo *Unheimlich* bajo la forma de una entidad amenazante, de un pensamiento omnipotente capaz de doblegar la voluntad bajo su dominio y que plantearía la insignificancia humana ante la posibilidad de existencia de potencias no aprehendidas por la razón, ya se sitúen el mundo de ultratumba, en los confines del universo o en las profundidades de la psique humana (y dentro de estas últimas se hallaría la demencia, las neurosis, la psicopatía...). Todo ello estaría en sintonía con el motivo del retorno de los dioses, pues el narrador-protagonista manifiesta en una ocasión su pánico ante la idea de que el intruso invisible sea una deidad, el cual en buena parte guarda relación con la angustia de muerte: "*¿La destrucción prematura? ¡Todo el terror humano procede de ella!*"[28]. La posesión que sufre en su propio cuerpo y que suprime su libre albedrío, conduciéndole bajo los impulsos de una voluntad ajena, nos remite también en el universo cortazariano a "Las armas secretas".

En muchos casos se ha considerado "El Horla" como una especie de crónica de la locura, en la que se reflejarían rasgos de la demencia de origen sifilítico padecida por Maupassant hacia el final de su vida[29], con lo que el relato correspondería a ese exorcismo de demonios interiores señalado por el propio Cortázar para el relato fantástico (especialmente para los suyos propios recogidos en *Bestiario*, al que pertenece "Casa tomada"), al igual que "Casa tomada" es la objetivación artística de una pesadilla:

> *Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se produce esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola*[30].

27. Cortázar, *Último round*. Vol. 1. Siglo XXI, México, 1994, p. 67.
28. Maupassant, *op. cit.*, p. 135.
29. Dicha vesania acabaría conllevando la paulatina suplantación de sí por un "otro" (*cf.* Savinio, *op. cit.*, p. 79 y ss.).
30. Cortázar, *Último round*, *op. cit.*, p. 66.

Subyacería aquí la idea del cuento como "psicodrama", como posible vía de liberación de neurosis, obsesiones, pesadillas, de las pulsiones ocultas del inconsciente, los demonios modernos; en definitiva, la concepción de lo fantástico como una "poética del exorcismo".

## *II. "La luz en silencio"*

El cuento de Rafael Dieste se presenta como una narración construida en torno a una vivencia del protagonista durante una noche en la cual siente junto a sí *"la terrible presencia vacía del Señor Nadie"*[31] en una vieja casa situada en la pequeña villa donde nació, a la que se desplaza *"para esclarecer una disputa en cuestión de lindes"*[32].

Los dos adjetivos que flanquean al sustantivo "presencia" ("terrible" y "vacía") podrían considerarse proformas del desarrollo ulterior de una narración que, al igual que las anteriores, ofrece calculadas dosis de ambigüedad. Puede parecer que el personaje se halla sugestionado por un ambiente en el que la percepción se presta a engaño y distorsión, pues desde el momento en que se queda solo *"el desasosiego comenzó a escarbar en mi imaginación"* y:

> *La casa, de muros mohosos y viejas maderas, que ya de niño me imponía cierto respeto, ahora, llena de súbitas luces de recuerdo, me parecía todavía más laberíntica.*
>
> *Los techos bajos, de vigas mal terminadas, daban a la sala una falsa amplitud.*
>
> *Además la escasa luz del trozo de cirio con que me alumbraba, hacía más imprecisos los límites de la habitación y más sospechosos todos los rincones*[33].

El *locus* del espacio cerrado, tan fecundo en el desarrollo histórico del cuento gótico y en especial del cuento de fantasmas, adquiere un papel fundamental. La luz de la vela parece un débil baluarte ante las tinieblas amenazadoras e invasoras, un precario asidero ante las potencias hostiles, como fútil era el acto de cerrar la puerta en "Casa tomada". La oscuridad, generatriz de tradicionales miedos atávicos, se comporta como algo vivo, plural e invasivo, presentándose de modo similar a como lo hace en algunas escenas de la película *Darkness*, de Jaume Balagueró: *"Por el corredor las mil garras de las tinieblas, como picos de zarzas me prendían la ropa"*[34].

---

31. Dieste, Rafael. *De los archivos del trasgo.* Espasa Calpe, Madrid, 1989, p. 67.
32. *Ibíd.*
33. *Ibíd.*, p. 69.
34. *Ibíd.*

El sentido de la vista es capital en los relatos que estamos analizando, pues su incapacidad para ofrecer datos sobre aquello que se teme es un trasunto de ceguera epistemológica:

> *No vi a nadie. No vi más que el resplandor del cirio llenando el hueco de la puerta. Pero aquel resplandor "no podía estar solo". ¿Comprendéis? Aquella luz roja, inquieta, enmarcada en la puerta, me daba, no sé por qué, la extraña seguridad de que dentro había alguien, absorto en pensamientos de lógica inaccesible. Quizá al sentirme entrar levantase la cabeza para dirigirme esa mirada perpleja con que son acogidos los intrusos. Porque aquel resplandor "ya no era mío", era suyo*[35].

El sujeto se ve nuevamente desposeído del espacio en el que se creía integrado, y por ello relegado a la condición de intruso frente a esa apropiación ajena subrayada por el énfasis tipográfico del posesivo en tercera persona. El entrecomillado de algunas expresiones sería una marca de atenuación de la confianza en el lenguaje para transmitir cabalmente su experiencia, y las no infrecuentes apelaciones fáticas al narratario colectivo estarían dirigidas a mantener su atención y procurarse su complicidad, asemejando el relato a un añejo cuento de miedo expuesto de viva voz ante un auditorio.

La narración concluye con una epifanía final de constatación de esa presencia ausente (si se me permite el oxímoron) y el consiguiente estremecimiento: "*Un latigazo de espanto me dejó yerto... En la sala, silenciosa y triste, no había nadie*"[36]. Ese vacío o negativo designado como el Señor Nadie podría tomarse como la emanación o proyección de una oquedad ontológica[37], una suerte de *Doppelgänger* cuya alteridad resulta, sin embargo, suavizada por el tratamiento dado al pronombre indefinido ("Señor Nadie"); y el relato, como los que ya hemos analizado anterior-

35. *Ibíd.*, p. 71.

36. *Ibíd.*

37. César Antonio Molina expande esto a una dimensión metafísica en su comentario al cuento contenido en el prólogo que escribió para el libro de Dieste: "*El personaje-autor de este relato se queda atrapado en la cámara oscura de su pensamiento que la lámpara de su razón trata de iluminar [...]. En esa cámara oscura el linde del más allá somos nosotros mismos, nuestro propio interior. Y ese interior exteriorizado en la idea de Dios está vacío*" (en *ibíd.*, pp. 23-24). Molina escoge una opción interpretativa que contraviene la declaración del narrador en la apertura del cuento, la cual propendía a una lectura patológica de los acontecimientos: "*Yo bien sé que mi caso no debe dar pie a ninguna nueva metafísica, y sí, solamente, a los análisis de algún médico sutil*" (*ibíd.*, p. 66). No obstante, resulta difícil no caer en una tentación similar a la de Molina y no relacionar esa angustia de la nada con la traslucida en *Ígitur* de Mallarmé, *tour de force* literario del cual Paul Claudel destiló un contenido temático que remontó a Eurípides y Hamlet: "*la simpatía con la Noche, la complacencia en la desgracia, la amarga comunión entre las tinieblas y este infortunio de ser un hombre*" (citado en Vitier, Cintio. "Notas a Un golpe de dados". En Stéphane Mallarmé, *Antología*, Visor, Madrid, 2009, p. 247).

mente, se identificaría con lo *fantástico interior*, donde "*la intervención del oscuro poder coincide con el desarrollo de la perturbación interior de la víctima*"[38].

Dieste parece abogar por el efecto único instaurado por Poe como eje al cual debería supeditarse el armazón del relato; así lo asevera en la poética contenida en su "Preliminar" a estos cuentos *De los archivos del trasgo*, algunos de cuyos apartados están notoriamente ejemplificados en "La luz en silencio": "*La unidad emotiva se consigue en el cuento por la obsesión de lo que ha de sobrevenir.* [...] *La presencia del final debe estar encubierta, pero latiendo con fuerte resonancia en todos los rincones del relato*"[39]. Estas palabras enfatizadas manifiestan la importancia de ese "efecto de presentimiento" del que hablasen Roger Bozzetto[40] y Vax[41].

El brevísimo minicuento "El miedo", de Hernán Lavín Cerda, condensa en una extensión mucho más reducida –y que por ello lo aleja del carácter de "cuento de atmósfera" que posee el de Dieste– una trama similar, aunque en este caso más escorada hacia la idea de persecución, cuya inmediatez viene dada por el recurso al tiempo verbal presente y reforzada por el adverbio "ahora": "*Nadie anda detrás de mí, pero corre. Nadie que ahora se abalanza*"[42].

## *III. "El huésped"*

Amparo Dávila ha recibido durante bastantes años una leve atención crítica casi exclusivamente confinada al prisma de los estudios de género, hasta que un renovado interés, espoleado en parte por el homenaje que Cristina Rivera Garza le brindó en su novela *La cresta de Ilión*, ha motivado reediciones de su obra y nuevos enfoques sobre ella. Las líneas maestras de su narrativa aparecen condensadas con acierto en esta suerte de sinopsis:

> *Nada más importa ni existe en el momento en que nuestro terror se corporiza en la alcoba. Existencialista como visión de la vida, y gótica en su instrumental imaginativo y literario, la obra de Amparo Dávila es, junto con las de Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Salvador Elizondo y Francisco Tario, una de las flores del mal de la mejor literatura mexicana imaginativa*[43].

38. Vax, Louis. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Taurus, Madrid, 1981, p. 59.
39. Dieste, *op. cit.*, p. 45.
40. Bozzetto, Roger. "¿Un discurso de lo fantástico?". En Varios Autores, *Teorías de lo fantástico*, Arco / Libros, Madrid, 2001, p. 232.
41. Vax, Louis. *La séduction de l'étrange*. Presses Universitaires de France, Paris, 1964, p. 29.
42. Lavín Cerda, Hernán. "El miedo". En Varios Autores, *Grandes minicuentos fantásticos*, Alfaguara, Madrid, 2004, p. 152.
43. Paredes, Alberto. *Figuras de la letra*. UNAM, México, 1990, p. 51.

En el relato que nos ocupa, los personajes sí ven al ser en cuestión (el verbo que indica su percepción visual aparece en varias ocasiones); sin embargo, el discurso de la narradora crea ante el lector una opacidad acerca de su aspecto: únicamente se nos ofrecen datos sobre sus *"grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas"*[44]. De este modo lo hace invisible en gran medida para el receptor, quien se pregunta si se trata de un animal doméstico de comportamiento hostil, de un huésped humano, o del integrante de alguna teratología, al quedarle escamoteados los datos necesarios por la ausencia de elementos descriptivos y no poder, a causa de ello, formarse una imagen mental del huésped y ubicarlo taxonómicamente, pese a que los personajes en el plano de la diégesis sí lo ven[45]. Queda de manifiesto el fracaso de *"los instrumentos gnoseológicos del personaje ante los escurridizos atributos del intruso"*[46]. De ahí la ambigüedad que en la literatura de Dávila

> *se encuentra en el agente del efecto perturbador u horrorífico sobre el personaje, y específicamente en los efectos de su descripción y de su identidad, desde el punto de vista de su especie o de su tipo. No es una vacilación, textualmente codificada, entre dos sistemas de leyes o dos lógicas narrativas opuestas y excluyentes, sino una ausencia de ciertas marcas de presentación de un tipo de ejercicio o de cierto personaje*[47].

---

44. Dávila, Amparo. *Tiempo destrozado*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959, p. 17. La presencia de ojos cuya mirada escrutadora y/o acusadora se prolonga con usual persistencia como agente de desasosiego es un motivo rastreable ya en Poe ("El corazón delator", "Morella", "El gato negro"), Philaréte Chasles ("El ojo sin párpado"), Walter de la Mare ("La tía de Seaton"), Clemente Palma ("Los ojos de Lina"), Guadalupe Dueñas ("La tía Carlota", "La araña"), u otros autores tratados aquí como Amparo Dávila ("Griselda" y el presente texto) o Rafael Dieste ("Espanto de niños", recogido en el mismo libro que el cuento anteriormente comentado), además de constituir un ingrediente insoslayable del *atrezzo* femenino del decadentismo.
45. Dávila utiliza también el recurso a *"la irrupción imprevista de algo o alguien deliberadamente no identificado por la escritora en la vida doméstica del protagonista"* (Paredes, Alberto. *op. cit.*, UNAM, México, 1990, p. 49) en "Moisés y Gaspar", contenido en el mismo volumen. Ese escamoteo de información de cara al lector opera como puesta en práctica de un recurso paradójico: una suerte de *amplificatio* por reducción ya enunciada en *Las diabólicas*: *"Lo que no se sabe centuplica la impresión de lo que se sabe. ¿Me equivoco? Pero imagino que el infierno, visto por un tragaluz, sería mucho más horripilante que abarcado desde arriba en su conjunto"* (D'Aurevilly, Barbey. *Las diabólicas*. Bruguera, Barcelona, 1984, p. 161).
46. Ruiz-Pérez, *op. cit.*, p. 73.
47. Sardiñas, José Miguel. "La ambigüedad fantástica en Tiempo destrozado, de Amparo Dávila". En Varios Autores, *Lo fantástico y sus fronteras*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2003, pp. 228-229). Es algo común en el relato fantástico, donde *"el autor deja a menudo que sea el lector quien interprete y resuelva la sutil y, a veces, desconcertante ambigüedad que envuelve a los acontecimientos y a los personajes de la misteriosa historia narrada. Para ello el lector tendrá que ir teniendo en cuenta también el valor de lo silenciado, de lo implícito o de lo meramente sugerido"* (Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, pp. 19-20).

Al igual que en los cuentos hasta ahora abordados, el aislamiento de estos personajes es un factor importante en la construcción del hermético ambiente[48]: *"Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer"*[49]. Y a diferencia de los textos de Maupassant y Dieste, aquí la protagonista rehúye nombrar a ese huésped para no otorgarle mayor carta de realidad y no consolidar aún más su presencia: *"Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso"*[50], pese a que el marido lo presenta como inocuo y desacredita los temores de la mujer, atribuyéndolos a un desorden nervioso: *"Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo"*[51]. Ella nos informa de que las relaciones entre ambos son difíciles, de que *"no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión"*[52]; *"Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado"*[53]. El esposo se halla habitualmente ausente, y su papel se reduce a la inserción del huésped en el espacio doméstico y al reproche ante las aprensiones de su cónyuge, extraviada en "*un movimiento de huida incontenible*" propio de los protagonistas de gran parte de los relatos de *Tiempo destrozado*, quienes van *"como en un laberinto sin principio ni fin, desprovistos del hilo de Ariadna, huyendo de un aposento a otro, evadiéndose para no afrontar lo que no se sabe; con miedo infernal a una presencia ominosa que se manifestaría si se quedaran en un sitio"*[54].

Tras varios días de temor y un ataque sufrido por el hijo de la criada Guadalupe, evento que funciona como el episodio que desborda el umbral de tensión, ella y la protagonista deciden acabar con el huésped. Para ello lo encierran con la intención de que muera de inanición, lo que finalmente ocurre tras varias horas y conforma un desenlace probatorio de que *"los universos narrativos de Amparo Dávila en la vigilia derivan hacia la locura y la muerte; en el sueño, la muerte, la demencia y la angustia son recursivos. En ambos casos, la violencia y la locura propician la irrupción del estatuto fantástico"*[55].

48. Los cuentos de la zacatecana *"refieren mundos oscuros, herméticos, nocturnos, insomnes, inexplicables, demenciales... Su obra tiene rasgos similares y 'afinidades intuitivas' con la de escritores como Dante, Poe, McCullers, Cortázar, Lovecraft y Kafka"* (Herrera, Jorge Luis. "Entre la luz y la sombra: Entrevista con Amparo Dávila". *Universo del Búho*, año 8, nº 86, (Junio, 2007), p. 14.
49. Dávila, *op. cit.*, pp. 17-18.
50. *Ibíd.*, pp. 19-20.
51. *Ibíd.*, p. 22.
52. *Ibíd.*, p. 17.
53. *Ibíd.*, p. 21.
54. Odio, Eunice. "Un verdadero libro de cuentos". *El Libro y el Pueblo*, época III, nº 1 (Jul.-Sept., 1959), pp. 99.
55. Martín Suárez, José Luis. "La narrativa de Amparo Dávila". En Varios Autores, *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, Tlaxcala, 1991, p. 74.

"El huésped" se incluye también en esas líneas convergentes de interiorización de lo fantástico y de *haunting* y desposesión gótica que nos están ocupando, y en la puesta en escena de la incomunicabilidad y la alienación:

> *En el fondo, dice Dávila a través de sus modernas fábulas góticas, el yo es un abismo que mira su profundidad sin fin. Oscuridad, angustia, imposibilidad de salir a la luz donde todo puede ser palabra de diálogo que comunica... para relatar lo anterior, para que el aparato anecdótico produzca una imagen abismal, Dávila acude usualmente al lenguaje de la invasión interior*[56].

## IV. Excursus: "There are more things"

Cabe mencionar que Borges recurre en su ejercicio de corte lovecraftiano "There are more things" a un procedimiento que guarda ciertas similitudes con el texto anterior; su cuento concluye dejando en suspenso la visión de ese ser que se adivina "*opresivo y lento y plural*"[57], sin ofrecer lugar para una descripción final esclarecedora del mismo, o al menos para una tentativa de llevarla a cabo. La decisión del narrador de mantener en el desenlace los ojos abiertos y expectantes ante la manifestación –"*La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos*"[58]– contrasta con la privación impuesta al lector al truncar la narración en ese punto, procedimiento no exclusivo de este ejemplo borgiano, sino codificado en el acervo de recursos expresivos de lo fantástico y lo gótico en literatura, donde

> *es frecuente encontrarse con la apertura repentina de espacios vacíos, de elipsis en la escritura. En el momento culminante de la narración, cuando la tensión del lector es alta, cuando la curiosidad de saber es especialmente aguda, se abre de repente un hueco en blanco en la página, se impone la escritura de lo no dicho*[59].

---

56. Paredes, *op. cit.*, p. 49.

57. Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. 3. Emecé, Buenos Aires, 1996, p. 37. El polisíndeton aquí refuerza la noción de morosidad.

58. *Ibíd.*

59. Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Visor, Madrid, 1999, p. 109. Esas hiancias permitirían el despertar para el receptor de "*la otra realidad oculta detrás de la falta de lo que hace las veces de la representación*" (Gallardo, José Luis. *Babel-In-Sularia (Ensayos de semiótica lacaniana)*. Seminario Millares Carlo – UNED, Madrid, 1981, p. 23), y estarían estrechamente vinculadas a ese carácter fetichista atribuido al arte, situado "*en el vértigo de una posición del sujeto en que 'a punto está' de ver aquello que no puede ser visto; [...] en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse*" (Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 2001, pp. 51-52).

De este modo, los silencios del texto, las elipsis y omisiones adquieren un papel constructivo fundamental, instalando agujeros textuales no colmados por la palabra en los que se manifiesta la importancia del *"cero significativo ('Zéro-probleme'), del significado semántico de la pausa, de la medición de la información que encierra el silencio artístico"*[60].

Similares estrategias de ocultación son empleadas con frecuencia también en los ámbitos de las artes plásticas[61] y el cine; recordemos que en la película *Alien, el octavo pasajero* se elude mostrar en pantalla durante la mayor parte del metraje el aspecto de la criatura ya desarrollada, ofreciendo *in crescendo* rápidos atisbos parciales que dan paso a una visión completa y prolongada únicamente en los últimos minutos, siguiendo un procedimiento cercano al presente en otras cintas como *El diablo sobre ruedas*. En una cinta española de serie B pergeñada por José Antonio Nieves Conde (más célebre por una película con trazas de crítica social como *Surcos*), titulada *El sonido de la muerte*, la invisibilidad de la criatura fue en principio impuesta por las limitaciones presupuestarias, para ser después aprovechada como ingrediente estilístico en el sentido antes mencionado.

## V. *"Ello"*

"Ello", del uruguayo Mario Levrero, pertenece a "La casa abandonada", texto conformado por varios fragmentos narrativos cuya ligazón estriba en que todos responden a la narración de sucesos acaecidos en dicha casa o a la descripción de diferentes partes de la misma. De este modo funciona como una suerte de pequeño ciclo de minicuentos integrados a modo de viñetas yuxtapuestas o *sketches* (usando un procedimiento similar al que sustenta la construcción de "Caza de conejos", otra obra del autor) en torno a ese escenario pivotal de la casa encantada, en este caso un lugar que *"interesa solamente a algunas personas que caen bajo su influjo"*[62].

60. Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Istmo, Madrid, 1988, p. 70. El desenlace del ya mencionado "¿Qué fue eso?" se sitúa en un polo opuesto al cierre borgiano, pues en el relato de O'Brien la incertidumbre es finalmente atajada: el proceso de captura y reducción del ente descubre a un ser de aspecto monstruoso pero, no obstante, confinable a ciertas categorías de la percepción usual, con algunos rasgos físicos que se adivinan similares a los humanos. No obstante, durante la acción, la designación de éste se lleva a cabo por medio de abundantes palabras comodín con mayúscula inicial: "Algo", "Cosa", "el Invisible", "Enigma". En la narración de Bierce se ofrece al dilema de la invisibilidad una explicación parecida a la que da Hammond en el cuento del irlandés y que, a su vez, podría ponerse en relación con la base teórica del descubrimiento expuesto en "La sombra y el relámpago" de Jack London.
61. José Luis Gallardo (*op. cit.*, p. 18) da un breve inventario de ejemplos citados previamente por Gramsci.
62. Levrero, Mario. "La casa abandonada". En Varios Autores, *Latinoamérica fantástica*, Ultramar, Barcelona, 1985, p. 136.

El microtexto que nos ocupa reelabora en dicho marco el tema que estamos tratando con algunas variantes:

> *Algo late, algo crece en el altillo.*
> *Se sospecha verde, se teme con ojos.*
> *Se presume fuerte, blando, traslúcido, maligno.*
> *No debemos, no queremos, no podemos verlo.*
> *Para hablar de ello solamente usamos adjetivos, y no nos miramos a los ojos.*
> *No usamos la crujiente escalera; no nos detenemos a escuchar junto a la puerta; no tomamos el picaporte y lo hacemos girar; no abrimos la puerta del altillo*[63].

La elección de los pronombres neutros "ello" y "algo" introduce ya desde el inicio la indeterminación acerca de la naturaleza del referente[64], como en el ya citado cierre de "There are more things". Sus características físicas son conjeturadas, no se conocen a ciencia cierta (de modo similar a lo que sucede en el citado cuento borgiano, donde aquellas se infieren a través de sombras, o de suposiciones sobre su anatomía suscitadas por objetos); en la tercera línea algunas aparecen consignadas en una enumeración, y dos de ellas son parcialmente antitéticas ("fuerte" y "blando")[65]. En todo caso, proyectan una imagen negativa (se presupone que es algo "maligno") que suscita un acentuado rechazo reflejado en la triple negativa a la acción de ver, que sumada a las negaciones que cierran el fragmento relegan el altillo y sus inmediaciones a la esfera del tabú y lo innombrable (literalmente, pues su verbalización evita los sustantivos), descartándolo como lugar habitable y accesible a través de ese umbral de separación cuyo tránsito puede implicar una transgresión de fronteras y el contacto con lo prohibido que podría abocar a un destino de aniquilación mental similar al del narrador de "El Horla" o del abuelo del narrador de "El devorador de planetas", o al que puede aguardar a quien ose contemplar a los "otros dioses", que no toleran ser contemplados, del homónimo cuento lovecraftiano. En uno de los juegos con obras apócrifas tan caros a Emiliano González,

63. *Ibíd.*, p. 140.
64. Denis Mellier establece una separación entre los conceptos de "terror" y "horror" (dicotomía cuyo establecimiento ha tenido una larga historia crítica en la que han participado Ann Radcliffe u Octavio Paz), en el hecho de si tiene lugar una confrontación efectiva con la otredad o si esta permanece en esa indeterminación propia de las narraciones que estamos abordando: "*à l'indétermination de l'object répond l'angoisse ou la terreur*", mientras que "*à la confrontation effective répond l'horreur*" (Mellier, L'écriture de l'excès, Honoré Champion, Paris, 1999, pp. 392-393).
65. En la enumeración de calificativos hallamos otro punto de convergencia con "There are more things", aunque Levrero utiliza el asíndeton que deja la enumeración de calificativos abierta, frente al polisíndeton de la trimembración borgiana, el cual traduciría prosódicamente el pausado y conjeturado desplazamiento del ser, como ya he apuntado.

su cuento reproduce un aviso dado al respecto por Friedrich von Juntz, uno de los autores inventados al socaire de los mitos de Cthulhu y aledaños, concretamente por Robert E. Howard:

> *¡Ay de aquel que ose turbar con su mirada el libre proceder de este demonio, vacío que se alimenta de materia, pues mirar lo que no es acarrea la locura y la muerte: ver maravillas significa merecerlas, tener ojos resistentes, asiduos a lo maravilloso! Es como la historia aquella del mendigo que se quedó ciego por codicia. Así, los prodigios del cielo y del infierno castigan a los hombres y halagan a los dioses y a los demonios*[66].

Al igual que las protagonistas femeninas de "El huésped", el narrador colectivo de "Ello" rehúsa nombrarlo directamente, refiriéndose al ente de manera tangencial mediante la alusión a sus –siempre supuestas– cualidades, actitud que tiene su correlato proxémico en la trayectoria de la mirada desviada, que los interlocutores no entrecruzan cuando hablan de "ello", de lo que, como otros seres fantásticos, se configura como un "*elemento anecdótico que emborrona las señales de su propio referente*"[67] y que, de este modo, se halla íntimamente ligado al concepto de lo siniestro, de "*la descomposición, en ausencia de soporte simbólico, de la barra significante*"[68].

## Conclusiones

Los cuentos analizados son muestras de la vitalidad a través del tiempo y de las fronteras geográficas de una sólida corriente dentro del relato fantástico y gótico. Según Juan Ignacio Ferreras, "*nada hay [...] más monstruoso y terrorífico que lo irreal aludido, que lo indecible, que lo sugerido pero que no por no estar físicamente materializado deja de actuar, de determinar y finalmente de destruir*"[69]. Estas palabras (que recuerdan a las de Brion ya citadas al comienzo del trabajo) condensarían acertadamente el núcleo de unos cuentos que remiten a miedos atávicos del ser humano, sintomáticos de que "*lo monstruoso emerge de la oscuridad del conocimiento; aquello que no podemos ver con claridad (tanto sea por la falta de luz, como por la falta de entendimiento) cobra inmediatamente estructuras amorfas que la imaginación se apresura a completar con formas monstruosas*"[70]. En

66. González, Emiliano, *op. cit.*, p. 59.
67. Risco, Antonio. *Literatura y fantasía*. Taurus, Madrid, 1982, p. 19.
68. González Requena, Jesús, *art. cit.*, p. 72.
69. Ferreras, Juan Ignacio. "La novela de terror en la España del siglo XIX". En Varios Autores, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, Madrid, p. 190.
70. Raquejo, Tonia. "Sobre lo monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte". En Varios Autores, *Estéticas del arte contemporáneo*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, p. 53.

este trabajo he optado por enfocar estas narraciones en el espacio dialógico que puede derivarse de confrontarlas observando las semejanzas y divergencias de procedimientos cristalizados en diferentes realizaciones concretas en función de la elección de determinadas opciones expresivas por parte de sus respectivos autores. En todo caso, todas ellas comparten el uso de recursos fantásticos y góticos como vehículos de "*the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent'*"[71].

## Referencias Bibliográficas:


- Aguirre, Manuel. *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester University Press, Manchester, 1990.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas. Vol. 3*. Emecé, Buenos Aires, 1996.
- Bozzetto, Roger. "¿Un discurso de lo fantástico?". En Varios Autores, *Teorías de lo fantástico*, Arco / Libros, Madrid, 2001, pp. 223-42.
- Brion, Marcel. *L'Art fantastique*. Albin Michel, Paris, 1989.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Visor, Madrid, 1999.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos /1*. Alfaguara, Madrid, 1994.
- Cortázar, Julio. *Obra crítica /3*. Alfaguara, Madrid, 1994.
- Cortázar, Julio. Julio. *Último round*. Vol. 1. Siglo XXI, México, 1994.
- D'Aurevilly, Barbey. *Las diabólicas*. Bruguera, Barcelona, 1984.
- Dávila, Amparo. *Tiempo destrozado*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959.
- Dieste, Rafael. *De los archivos del trasgo*. Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- González, Emiliano. *Casa de horror y de magia*. Joaquín Mortiz, México, 1989.
- González Requena, Jesús. "Emergencia de lo siniestro". *Trama & Fondo*, nº 2, (Abril, 1997), pp. 2-32.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Ferreras, Juan Ignacio. "La novela de terror en la España del siglo XIX". En Varios Autores, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela / Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1991, pp. 189-96.
- Gaiman, Neil. *Coraline*. Salamandra, Barcelona, 2010.
- Gallardo, José Luis. *Babel-In-Sularia (Ensayos de semiótica lacaniana)*. Seminario Millares Carlo – UNED, Madrid, 1981.
- Glenn, Kathleen. "Gothic Indecipherability and Doubling in the Fiction of Cristina Fernández Cubas". *Monographic Review*, vol. 8, (1992), pp. 125-141


71. Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, London and New York, 1981, p. 4.

- González, Mariana. "Narraciones extraordinarias". *La Gaceta del FCE* (26 de febrero de 2007), p. 7.
- Herrera, Jorge Luis. "Entre la luz y la sombra: Entrevista con Amparo Dávila". *Universo del Búho*, año 8, nº 86 (Junio, 2007), pp. 14-17.
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, London and New York, 1981.
- Lavín Cerda, Hernán. "El miedo". En Varios Autores, *Grandes minicuentos fantásticos*, Alfaguara, Madrid, 2004, p. 152.
- Levrero, Mario. "La casa abandonada". En Varios Autores, *Latinoamérica fantástica*, Ultramar, Barcelona, 1985, pp. 135-48.
- Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Istmo, Madrid, 1988.
- Martín Suárez, José Luis. "La narrativa de Amparo Dávila". En Varios Autores, *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla, Tlaxcala, 1991, pp. 65-77.
- Maupassant, Guy de. *El Horla y otros cuentos fantásticos*. Alianza, Madrid, 2001.
- Miles, Robert. *Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy*. Manchester University Press, Manchester, 2002.
- Mora Valcárcel, Carmen de. "Lectura de tres relatos hispanoamericanos: 'Casa tomada' de Julio Cortázar, 'La migala' de Juan José Arreola y 'La herencia de Matilde Arcángel' de Juan Rulfo". En Varios Autores, *Literatura hispanoamericana del siglo XX: memoria y escritura*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 2002, pp. 147-74.
- Odio, Eunice. "Un verdadero libro de cuentos". *El Libro y el Pueblo*, época III, nº 1, (Jul.-Sept., 1959), pp. 96-101.
- Paredes, Alberto. *Figuras de la letra*. UNAM, México, 1990.
- Picón Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1978.
- Raquejo, Tonia. "Sobre lo monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte". En Varios Autores, *Estéticas del arte contemporáneo*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, pp. 51-87
- Risco, Antonio. *Literatura y fantasía*. Taurus, Madrid, 1982.
- Ruiz-Pérez, Ignacio. "Huéspedes y anfitriones en el cuento fantástico mexicano". En Varios Autores, *Rumbos de lo fantástico: actualidad e historia*, Ediciones Cálamo, Palencia, 2007, pp. 59-74.
- Sardiñas, José Miguel. "La ambigüedad fantástica en *Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila". En Varios Autores, *Lo fantástico y sus fronteras*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2003, pp. 223-232.
- Savinio, Alberto. *Maupassant y "el otro"*. Bruguera, Barcelona, 1983.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 2001.
- Vax, Louis. *La séduction de l'étrange*. Presses Universitaires de France, Paris, 1964.
- Vax, Louis. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Taurus, Madrid, 1981.

- Vitier, Cintio. "Notas a *Un golpe de dados*". En Stéphane Mallarmé, *Antología*, Visor, Madrid, 2009, pp. 245-47.
- Wilt, Judith. *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot, and Lawrence*. Princeton University Press, Princeton, 1980.





# Doom, Goticismo y Metal Extremo

*Salvador Rubio*
*Licenciado en Historia del Arte*
*Universidad Complutense de Madrid*

## Resumen

**Dentro de ese "término paraguas" que denominamos "Metal Extremo", y que se ha ido consolidando a nivel mundial desde su nacimiento en 1981 (progresivamente haciendo *sombra* a su primo hermano, el heavy metal tradicional), este estilo siempre se ha distinguido por su facilidad para integrar todo tipo de influencias musicales, especialmente las provenientes del lado más oscuro de cualquier manifestación cultural sonora.**

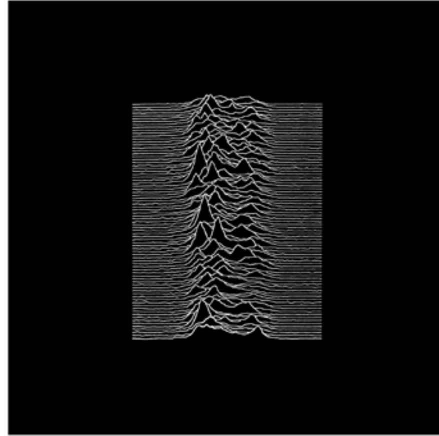
**Y dentro del Metal Extremo, se distingue particularmente un cierto estilo, o más bien una escisión de él, que ha acertado a tomar lo más granado de ese submundo musical oscuro, igualmente escindido del punk y la *new wave*, que conocemos habitualmente con términos como "gótico" o "siniestro".**

**Nos referimos, obviamente, al llamado "Doom Metal", el cual nace oficialmente con la publicación en 1991 de la obra magna de la banda británica Paradise Lost, y titulado, de forma evidentemente reveladora *Gothic*.**

**A partir de su aporte, especialmente en Reino Unido (y con una predilección especial por la zona de Halifax), bandas como Anathema, My Dying Bride o Esoteric desarrollarán el citado estilo, que pronto se extendería al resto de Europa, y a su vez darían lugar, con la cada vez más importante presencia del componente siniestro en la música, al llamado Metal Gótico o Gothic Metal.**

**En esta conferencia, pues, narraremos el proceso por el cual dicho estilo fue formado y cómo las citadas influencias góticas fueron tomando protagonismo, desde los mismos pioneros Celtic Frost y su interés por los aportes de Joy Division, hasta los más recientes grupos actuales de metal gótico y su desarrollo ulterior hacia la música más progresiva.**

*My Dying Bride*
*Promo Shots*
*(2012)*



*Portada del álbum*
*Unknown Pleasures (1979)*
*de Joy Division*

Buenas tardes. En primer lugar, gracias a todos por venir, gracias a la organización de la Semana Gótica, a la Asociación Besarilia, Pedro Ortega y a la revista Herejía y Belleza, y a Marjorie Eljach por invitarme a impartir esta conferencia.

Una conferencia que, como recalqué recientemente con ocasión de otra conferencia sobre Metal Extremo que impartí en la Universidad de Jaén, se enmarca, no olvidemos, en un contexto universitario, en esta ocasión, siendo la Universidad Autónoma la que nos da la bienvenida.

Algo que siempre hay que destacar pues este contexto, en suma, por su naturaleza académica otorga una carta de validez especial, que siempre supone un nuevo espaldarazo para favorecer la mejor consideración cultural y académica de una música, el metal extremo, (esta vez en su vertiente más gótica), que como he dicho en otras ocasiones, ha sido y es muy reconocida en otros países, y muy poco estudiada y apreciada en el nuestro.

Comienzo, pues, sin entretenerme más, mi conferencia, recordando y explicando, como suele ser habitual, su título: "Doom, goticismos y metal extremo". Como puede inferirse de él, a continuación me dispon-




*Portada del álbum*
*Gothic (1991)*
*de Paradise Lost*

go a describir los puntos en común entre dos movimientos culturales y musicales (el gótico y el metálico) que encuentran un terreno estético y sonoro común dentro de ese estilo musical que habitualmente, y de forma más amplia y no exclusiva, denominamos *Doom metal*.

Recordemos que, dentro de ese "término paraguas" que denominamos "Metal Extremo", y que se ha ido consolidando a nivel mundial desde su nacimiento en 1981 (progresivamente haciendo *sombra* a su primo hermano, el *heavy metal* tradicional), este estilo siempre se ha distinguido por su facilidad para integrar todo tipo de influencias musicales, especialmente las provenientes del lado más oscuro de cualquier manifestación cultural sonora.

Dentro del Metal Extremo, distinguiremos particularmente un cierto estilo, o más bien una escisión de él, que ha acertado a tomar lo más granado de ese submundo musical oscuro, igualmente escindido del punk y la *new wave*, que conocemos habitualmente con términos como "gótico" o "siniestro".

Nos referimos, como adelantaba antes, al llamado *Doom Metal*, del siempre se ha considerado que nace oficialmente con la publicación en

1991 de la obra magna de la banda británica Paradise Lost, un disco titulado, de forma evidentemente reveladora, *Gothic*.

A partir de su aporte, especialmente en Reino Unido (y con una predilección especial por la zona de Halifax), bandas como Anathema o My Dying Bride desarrollarán el citado estilo, que pronto se extendería al resto de Europa, y a su vez darían lugar, con la cada vez más importante presencia del componente siniestro en la música, al llamado Metal Gótico o *Gothic Metal*.

En esta conferencia, pues, narraremos el proceso por el cual dicho estilo fue formado y cómo las citadas influencias góticas fueron tomando protagonismo, desde su tempranísima incorporación al imaginario del Metal Extremo por los mismos pioneros Celtic Frost, hasta los más recientes grupos actuales de metal gótico y su desarrollo ulterior hacia la música más progresiva.

En este sentido, hemos de empezar contextualizando y analizando el significado y la significación de cierta nomenclatura referida especialmente a conceptos y períodos que vamos a utilizar repetidamente a lo largo de la charla, y que por sí mismos, representan varios problemas terminológicos que darían para un estudio pormenorizado.

Comencemos, pues, definiendo qué es lo que conocemos por "Metal Extremo", y para ello, leo la definición que presenté en mi propio libro: "podemos definir el Metal Extremo como una tendencia musical popular basada en el rock, cuyos orígenes se remontan a los primeros años 80, que se caracteriza por englobar bajo dicho término-paraguas gran cantidad de formas y estilos musicales, muchos de ellos con pocos rasgos comunes, aunque todos basados en la búsqueda de los sonidos más *extremos* (oscuros, veloces, lentos, violentos) que la música pueda crear".

Una definición incluso más concisa nos llevaría a decir que el Metal Extremo es el universo cultural resultante de la fusión primigenia de distintos elementos de punk y metal, y que produjo gran cantidad de estilos musicales definidos por, a su vez, diferentes influencias culturales e iconográficas, que conforman sus diferentes subestilos.

Precisamente, uno de dichos subestilos es el que conocemos como *Doom metal*, el cual, como sabrán muchos seguidores de esta música, ha planteado muchos problemas formales para acotar exitosamente el tipo de música y de universo cultural que define, pues a lo largo de los años, numerosas y muy distintas formas musicales han sido definidas bajo la etiqueta de "doom":

Desde el del *Heavy Doom* influido por Black Sabbath, Pagan Altar, Witchfinder General, Saint Vitus o Candlemass, pasando por el *Stoner*

*Doom* de Kyuss, Sleep o Electric Wizard, al *Sludge Doom* de Eyehategod, Acid Bath o Neurosis, o incluso al *Drone Doom* de Sunn O))), Boris o Earth.

Todos estos estilos musicales conllevan suficientes diferencias, tanto en su forma, como en su contenido lírico y en su estética asociada, como para considerarse variantes perfectametne acotables. ¿Qué es lo que tienen en común? La música genéricamente calificada como *doom*, sin importarnos de qué estilo (*Heavy Metal, Stoner, Sludge*, etc), suele englobar a las bandas que, normalmente, dotan a su sonido de ciertas peculiaridades que los distinguen claramente de sus estilos raíz: el *Heavy Metal* en el caso del *Heavy Doom*, el rock psicodélico en el caso del *Stoner Doom* o el *Hardcore Punk* en el caso del *Sludge Doom.*

La más común de dichas peculiaridades, y aquella por la que mucha gente define a grandes rasgos el concepto *"Doom"* son los *tempos* lentos. Efectivamente, en todos los estilos anteriormente citados, las bandas suelen preferir ritmos mucho más lentos de lo que es normal en los estilos de los que se escinden, llegando a lo que musicalmente se conoce como *largo, lento, grave* o *larghissimo*.

Estas bandas también suelen tener en común un gusto muy marcado por la gravedad del sonido, normalmente afinando sus instrumentos varios tonos más graves de lo que suele ser habitual, y en sus producciones musicales, las citadas bandas habitualmente intentan destacar las cualidades tímbricas más graves de los instrumentos que tocan, los cuales normalmente se ciñen al estándar del rock: guitarra, batería, bajo y normalmente, voz.

En este sentido, queda un tipo de Doom por definir, que complementariamente a los demás, llamamos *Doom Metal*, el cual, como los estilos citados, pertenece por herencia cultural a un universo propio, el del Metal Extremo, y que de nuevo, como los estilos citados, se define como un universo aparte, y generador de nuevos subestilos.

Sin embargo, a diferencia del *Heavy Doom, Stoner Doom, Sludge Doom o Drone Doom*, el *Doom Metal* tiene una peculiaridad, y es que, a su vez, es un estilo generador de varios subestilos más (que normalmente, llamamos *Doom/Death, Doom Metal y Gothic Metal*), peculiaridad que se deriva de las múltiples influencias y coincidencias que concurren en su nacimiento, como son el trabajo iniciador de una banda pionera dentro del metal extremo, (Celtic Frost), el peso contemporáneo del estilo conocido como Death Metal, la herencia del rock progresivo y la influencia definitoria de la música gótica.

Llegados a este punto, hagamos un breve recuerdo contextualizador de lo que entendemos por "música gótica" y más exactamente, en estos años, "rock gótico": para ello, y tomando como referencia el relato más comúnmente aceptado, debemos retroceder hasta finales de los setenta

y principios de los ochenta, al ámbito del post-punk, con el advenimiento de bandas como Joy Division, The Cure, Bauhaus o Siouxsie and the Banshees.

Durante los años ochenta, este tipo de música y su estética asociada se consolidan a la vez que lo hace la escena del Metal Extremo, compartiendo ciertos elementos estéticos basados en los oscuro y lo romántico y respectivamente, popularizándose alrededor de incontables nuevas bandas.

En esta primerísima etapa, rock gótico y Metal Extremo se consolidan con muchos elementos estéticos, líricos y poéticos en común, como el gusto por la oscuridad, las temáticas románticas o demoníacas, y manteniendo, por otro lado, elementos que poco tenían en común, haciéndose hincapié, en el caso, en el el uso de elementos tan diferenciadores como los teclados, las baterías electrónicas y la influencia industrial, y unificando la identidad de la voz grave, profunda y elegante en los cantantes.

Entre los aportes que el rock gótico proporciona al vocabulario musical popular, hay que hablar de lo que en mi libro llamo "el agudo continuo", ese recurso consistente en, y leo textualmente:

> "La utilización de una sencilla línea melódica guitarrística que provee de dramáticos y contrastantes tonos habitualmente menores (generalmente terceras y cuartas), ejecutados en una octava o dos más aguda que los acordes y riffs que componen base ejecutada por la guitarra rítmica. En muchas ocasiones, y siguiendo la tendencia del rock gótico, el sonido de esta línea melódica está modificado por efectos, no solo de distorsión, sino de *chorus, delay* y/o *flanger*, que le dotan de un lamentoso tono expresivo y contribuyen a distinguirlo en la mezcla".

A lo largo de los 80, el sonido y la escena del rock gótico se consolida como uno de los aportes más modernos de la historia reciente de la música popular. Su desarrollo ulterior provoca en esta época una nueva edad de oro protagonizada por bandas como The Sisters of Mercy, The March Violets, The Mission, The Fields of the Nephilim o Christian Death, cuya influencia se consolida durante el resto de la década y bien entrados los noventa.

Es precisamente a lo largo de los años 80 cuando se desarrolla el Metal Extremo, especialmente a partir del trabajo del conjunto de bandas que hoy conocemos como "Pioneros del Metal Extremo", y cuyo aporte inicial se puede dividir entre los británicos Venom, los suecos Bathory y los suizos Hellhammer.

Recordemos, como decíamos anteriormente, que todas estas bandas partían del elemento punk (del que igualmente surgió la new wave), aunque en este caso, mezclado con un sonido más sucio y potente, que




*Portada del álbum*
*Demon Entrails (2008)*
*de Hellhammer*

aunque estaba influido por él, poco tenía que ver con el Heavy Metal tradicional, teniendo mucho más que ver con la mezcla de influencias de un grupo como la banda británica Motörhead.

De entre estos primeros grupos, o "Pioneros del Metal Extremo", es necesario destacar a la formación suiza Hellhammer, quienes acertaron a crear, en apenas un puñado de demos recopiladas después bajo el nombre genérico de *Demon Entrails*, un tipo de sonido sucio, frío y chirriante que fue absolutamente clave para el desarrollo, años después, del *Death Metal* y el *Black Metal*.

Poco tiempo después de su formación, precisamente para remarcar un cambio de intenciones y objetivos musicales, en 1984 Hellhammer cambia de nombre, reencarnándose bajo el nombre de Celtic Frost, y conservando a sus dos miembros más creativos, Tom Gabriel Warrior y Martin Eric Ain y fichando por el sello alemán Gun Records, momento a partir del cual parirían varios lanzamientos que consolidan, por si mismos, las posibilidades que el Metal Extremo habría de ofrecer a la música popular.

Así, en 1984, Celtic Frost publican dos Eps titulados *Morbid Tales* y *Emperor's Return*, y que serían particularmente influyentes dentro del underground




*Portada del álbum*
*Into the Pandemonium (1987)*
*de Celtic Frost*

del Metal extremo; dicho álbum fue seguido por *To Mega Therion* en 1985, con que la banda desarrollaría por completo sus recursos e identidad personales, mantenidas con éxito, mientras paralelamente, se consolidaban las escenas del *Thrash Metal*, el *Death Metal* y el primer *Black Metal*.

Pero sería en su siguiente álbum, *Into the Pandemonium* de 1987, un disco mucho más completo y complejo, en el que desarrollarían toda una gama de recursos y experimentos que, por sí mismos, influirían poderosamente en otros estilos dentro del Metal Extremo que aún habían de nacer, y que sin este importantísimo álbum, quizá nunca habrían tenido lugar tal y como los conocemos.

Entre dichas influencias, se abre camino decididamente una: la del rock gótico, o más bien, los recursos formales que el rock gótico había dado para la música, como las citadas voces graves y lánguidas, las guitarras acústicas yuxtapuestas a las eléctricas, los efectos de *chorus y delay* en los arreglos guitarrísticos, las voces femeninas, los teclados ambientales, la influencia electrónica e industrial, etc...

La influencia de este álbum dentro de la creación de nuevos estilos, y concretamente, de la asunción futura del *Doom Metal* de los elementos

góticos y de rock progresivo es sencillamente fundamental: este es el disco que lo cambia todo: el disco que muestra a la comunidad metal cómo usar toda una plétora de recursos que hasta entonces nadie había sabido incorporar exitosamente.

Unos recursos que se incorporan de manera no casual o lateral, sino conscientemente asumida, ya que un gran número de canciones de este disco es una lección de cómo asimilar y reproducir exitosamente las influencias de lo gótico y lo progresivo dentro del universo metal.

Desde las voces lamentosas del segundo tema ("Mesmerized") y su incorporación de la tan característica línea acústica sobre los riffs principales, hasta el uso de la voz melódica femenina, o la utilización de la línea de agudo continuo que Gregor Mackintosh haría suya en Paradise Lost, simplemente esta segunda canción es la demostración práctica de todo lo dicho anteriormente, y el punto de contacto entre dos mundos que a partir de aquí, no haría más que crecer.

Escuchemos, por otro lado, "Tristesses de la lune" para entender hasta qué punto Celtic Frost se anticipan en años a los aportes, que incluso tiempo después se verían como novedosos, de ciertas bandas de *Doom Metal* y metal gótico: estamos ante un tema en que una mujer realiza el recitado de un poema de Baudelaire sobre un mero fondo de cuarteto de cuerda clásico: algo nunca visto hasta entonces en el universo metal.

Dicha influencia se extiende a temas como "Caress into Oblivion", en que cualquier fan de Anathema podrá reconocer esos ciertos tonos lamentosos que Darren White, su primer vocalista, utilizaba habitualmente; y no hay más que escuchar unos segundos de "One in their pride" para reconocer la influencia del rock industrial igualmente de raigambre gótica, algo fácil de comprobar igualmente en el tema "I won't dance", muy especialmente en su estribillo. Y ¿cómo olvidar mencionar "Rex Irae/Requiem", que anticipa por sí misma toda la explosión del metal gótico sinfónico posterior al año 2000?

Sin embargo, y pese a que Celtic Frost podrían haber desarrollado este camino, su siguiente lanzamiento no estuvo a la altura de lo esperado. Su disco siguiente se inclinó decididamente hacia presupuestos más rockeros y la credibilidad del grupo cayó, no siendo capaz de recuperarla hasta casi dos décadas después, con *Monotheist* (2006) y su trabajo posterior con Triptykon. Así pues, ¿Quién recogería, dentro de la escena metal, la influencia gótica y todo lo que, tal y como habían demostrado Celtic Frost, ésta podía aportar?

Tenemos que trasladarnos a Halifax, en Inglaterra, donde tan pronto como en 1988, una joven banda llamada Paradise Lost publica su primera demo, en cuyo título y forma es inmediatamente reconocible su admiración por Celtic Frost: *Morbid Existence*.

Paradise Lost publicarían cuatro demos y un álbum en que realizaron un aporte fundamental: la mezcla del sonido básico de los repetidamente citados Celtic Frost con un enfoque completamente *Death Metal* en las voces y las guitarras; un aporte que hoy en día consideramos el punto de partida para uno de los subestilos del *Doom Metal* que citábamos anteriormente: el llamado *Doom/Death*, en el que los elementos del *Death Metal* son los protagonistas, quedando el peso de lo gótico bastante alejado de sus objetivos musicales.

Es, pues, en el siguiente álbum de Paradise Lost, el clásico *Gothic* de 1991 en que a la influencia del *Death* Metal y el peso de Celtic Frost, se suman con claridad meridiana, pues antes tan solo estaba apuntados, los recursos que el rock gótico y la *dark wave* estaban aportando por aquellos años.

Leo textualmente de "Metal Extremo" algunas palabras de Nick Holmes, cantante y Aaron Aedy, guitarra:

> *"Durante la época de Lost Paradise, The Sisters of Mercy eran bastante importantes en Inglaterra, y me gustaba su sonido. En los primeros discos, capturaron un tipo de sonido gótico realmente depresivo, lo que nos gustó. Pensamos que podríamos capturar ese elemento y meterlo con el rollo tan ruidoso que estábamos haciendo [···] Ante todo, pese a ello, estábamos totalmente obsesionados con el* death metal *y el* doom metal. *Eramos grandes fans". "Creo que lo que intentamos hacer con* Gothic *fue combinar la majestad de la música gótica con el abatimiento de la música doom. Escuchamos* Into the Pandemonium *y* Morbid Tales *de Celtic Frost, donde usaban orquestaciones junto a música metal, y pensamos que sería guay llevar eso en otra dirección".*

¿Hasta qué punto llevaron Paradise Lost, como consolidadores del sonido *Doom Metal*, la influencia de la música gótica dentro de su propia obra? Como sabe cualquier oyente de la banda, en discos posteriores Paradise Lost dejan de lado, disco a disco, la influencia del *death metal*, de la música progresiva y finalmente, del metal, para abrazar cada vez más los recursos formales de lo gótico, en la forma de las voces más graves y profundas, sonidos más electrónicos y estructuras y producciones cada vez más orientadas al rock y el pop.

Esta investigación en los recursos con que la música gótica podía enriquecer su sonido puede verse, especialmente, a través de los álbumes *Icon* (1993), *Draconian Times* (1995), *One Second* (1997) y *Host* (1999), entrando de aquí en adelante en una época claramente gótica, que les quitó gran parte del favor de la escena metal en su Inglaterra natal, y les convertiría en superventas en países donde lo gótico y lo electrónico estaba mejor asimilado, como Alemania.

Finalmente, como es sabido, Paradise Lost, en sus últimos tiempos, han readquirido progresivamente estos elementos metálicos y progresivos,




*Portada del álbum*
*Brave Murder Day (1996)*
*de Katatonia*

recuperando en parte la identidad que les marcó en su primera época, especialmente desde *In Requiem* (2007), *Faith Divides Us - Death Unites Us* (2009) y su último lanzamiento hasta la fecha, *Tragic Idol* de 2012.

Por otra parte, supondremos bien si pensamos que la influencia gótica no se agota en Paradise Lost. ¿Puede decirse que los elementos góticos afectaron de la misma manera a otras bandas del momento?

Los otros grupos que suelen citarse como generadores de la explosión del *Doom Metal* en los noventa, es decir, Anathema y My Dying Bride, partieron de una base similar, la del *Death Metal*, pero terminaron evolucionando de maneras diferentes: Anathema virando hacia el rock progresivo de Pink Floyd, y My Dying Bride reteniendo su esencia más *Doom*-metálica. Esto no quiere decir que ambas bandas no tuvieran influencia gótica, pues para la época, ésta se hallaba ya dentro del sonido básico de muchas bandas, pero no fue lo gótico en la música lo que dichos grupos explotaron tan conscientemente como Paradise Lost.

¿Dónde podemos encontrar, pues, a partir de ahora, dicha influencia gótica? Es necesario entender que, aunque no siempre dicho sonido no sea inmediatamente reconocible, sí que formará parte del universo

distintivo de toda una serie de bandas de *Doom Metal* cuya evolución les llevará, o no, hacia el Metal Gótico, pero que contribuirán a que de manera global, el género *Doom Metal* se distinga de los demás por, entre otros rasgos, su ascendencia gótica.

Entre ellos, citemos a los suecos Katatonia, cuyo período de transición hacia el goticismo se inicia en 1996 con *Brave Murder Day* y culmina en 1998 con *Discouraged Ones*. O, de manera más general y menos reconocible a priori, a los ingleses Esoteric, que hacen mucho más hincapié en el *Death Metal* en, por ejemplo, *Epistemological Despondency* de 1994. Citemos también como clásicos olvidados del Doom a los también británicos Eterne y su *Still Dreaming* (1995), y por supuesto, a los super-exitosos Opeth, cuya visión extremadamente rica del Metal Progresivo tiene su base obvia dentro del universo del *Doom Metal*.

Más allá de los grupos de *Doom Metal* que mantendrán esa influencia, a mediados de los años 90 debemos destacar la escisión que se produce dentro de este estilo, que como recordábamos, consiste en una mezcla de influencias del *Death Metal*, el rock progresivo y el rock gótico, resultando en el establecimiento de un nuevo subestilo con sus características propias: el Metal Gótico.

Éste se distingue del *Doom Metal*, principalmente, en el abandono de las complejas estructuras, largos minutajes y experimentación instrumental que aparejaba, para el *Doom Metal*, la influencia del rock progresivo. El Metal Gótico, al menos en sus inicios, sí que se decide a mantener una cierta influencia del *Death Metal* (variable según la banda en cuestión); y también, en algunos casos, del *Black Metal*.

Por otro lado, el también llamado *Gothic Metal* toma los recursos sonoros más característicos del rock gótico que hemos venido definiendo: principalmente la instrumentación, las voces profundas, el agudo continuo, los arpegios acústicos de acompañamiento, mayor simplicidad en las guitarras rítmicas y la batería, y unas estructuras mucho más afines a la canción pop/rock tradicional y la estética del mundo gótico.

Esto conlleva unos años de transición, donde bandas que habían flirteado con sonidos *Death, Black* o *Doom* incorporan estas influencias góticas a su repertorio, como los Tiamat de *A Deeper Kind of Slumber* (1997) o *Skeleton Skeletron* (1999), los portugueses Moonspell a partir de *Irreligious* (1997) así como los célebres suecos Katatonia, especialmente a partir de su *Discouraged Ones* de 1998, habiendo mantenido coherentemente su sonido desde entonces.

Sin embargo, es algunos años antes cuando debemos citar algunas bandas que igualmente comenzaron su andadura en terrenos *Black* y *Death*, pero que desde muy pronto en sus carreras comienzan a dar forma a




*Portada del álbum*
*Sundown (1996)*
*de Cemetary*

lo que conocemos como *Gothic Meta*l, y que han pasado algo más desapercibidas.

Entre ellas, debemos citar a los pioneros suecos Cemetary, banda originariamente de *Death Metal* cuyos posteriores *Godless Beauty* (1993) y *Black Vanity* (1994) pusieron las bases para el desarrollo ulterior del género, que tomaría una forma prácticamente canónica en *Sundown* (1996). Algo parecido puede decirse de los The Gathering de *Always...* (1992), un grupo que además, continuó la tradición popularizada por Celtic Frost de alternar y superponer una voz gutural masculina con una voz melódica y operática femenina, hasta que esta última tomó el protagonismo de manos de Anneke van Giesbergen.

Poco a poco, se generará una clara tendencia dentro de las bandas que se inician en el *Doom Metal* de alterar progresivamente su sonido para adquirir influencias góticas, como los griegos Nightfall (especialmente a partir de *Lesbian Show*, 1997), a los que hay que sumar a bandas como los finlandeses As Divine Grace a partir de *Supremature* (1995) o Theater of Tragedy, especialmente a partir de *Aégis* (1998). Citemos también a los fineses Tristitia de *One With Darkness* (1995), Yearning en *With Tragedies Adorned* (1997), Legenda en *Eclipse* (1998), los austríacos Estatic




*Portada del álbum*
*Songs For The Withering (2002)*
*de Rapture*

Fear y su *A Sombre Dance* de 1999, los italianos Novembre a partir de *Classica* (1999), los griegos On Thorns I Lay a partir de *Future Narcotic* (2000), los también griegos Septic Flesh de *Revolution DNA* (1999), The Blood Divine en *Mystica* (1997) o los The Eternal a partir de *The Sombre Light of Isolation* (2004), entre muchos otros. [meter más si hace falta, Crematory, Lacrimas Profundere]

Sin embargo, a diferencia de estos grupos que alteran su sonido originario progresivamente, hay otras bandas que nacen directamente con el objetivo de trabajar el recién consolidado estilo de metal gótico desde sus inicios, como los británicos Dominion (en su *Interface* de 1996) o los también ingleses Ewigkeit a partir de *Battle Furies* (1997), Left Hand Solution (*Shadowdance,* 1994), October Tide (*Rain without End,* 1997), Lake of Tears *(A Crimson Cosmos,* 1997), Danse Macabre (*Totentanz*, 1998), los finlandeses Decoryah en *Wisdom Floats* (1995) o *Fall Dark Waters* (1996), This Empty Flow en *Magenta Skycode* (1996), Throes of Dawn en *Quicksilver Clouds* (2004), Crematory en *Illusions* (1995), Lacrimas Profundere, especialmente a partir de *Fall, I will Follow* (2002), Flowing Tears and Withered Flowers en *Serpentine* (2002), Hefeystos con su álbum homónimo de 1996, los italianos Theatres des Vampires (*The Vampire Chronicles*, 1999), Cultus Sanguine en *Shadow's*

*Blood* (1997), o los milaneses Monumentum de *In Absentia Christi* (1995)

Un tercer momento dentro del desarrollo de este estilo musical nos lleva a bandas en las que las influencias *death, black* y *doom* están subordinadas a la plena intencionalidad gótica, con lo que la etiqueta Metal Gótico adquiere y retiene su validez como estilo independiente. Hablamos ahora de grupos que parten con la intención originaria de presentarse como bandas de Metal Gótico, observándose claramente en el trabajo de bandas como los finlandeses Rapture en *Songs for the Withering* (2002), los suecos Beseech en *Black Emotions* (2000), los suecos Draconian de *Where Lovers Mourn* (2003), los más *Black Metal,* pero influidos, en cualquier caso, por lo gótico Lifelover, con su debut *Pulver* (2006), los alemanes Betray my Secrets de *Oh Great Spirit* (1999), los rusos Forest Stream de *Tears of Mortal Solitude* (2003), los franceses Penumbra de *The Last Bewitchment* (2002), los portugueses Ava Inferi de *Burdens* (2006), los norteamericanos Daylight Dies de *Dismantling Devotion* (2006)o los jordanos Bilocate de *Dysphoria* (2005).

Un cuarto momento, inaugurado a final de los noventa y que llega hasta la actualidad, incluiría toda la plétora de bandas de lo que se ha dado en llamar Metal Gótico Sinfónico, de éxito masivo y que inaugura una nueva etapa dentro de los caminos comunes entre Metal y Goticismo, y cuya forma, ética y estética se aleja excesivamente de los elementos primigenios del Metal Extremo que son objeto de esta conferencia.

Finalmente, existe todo un campo de estudio, a mi entender inédito, y para cuya investigación animo a cualquier experto en música gótica, y que es precisamente opuesto a esta conferencia: me refiero al proceso por el cual la música gótica va adquiriendo progresiva o episódicamente influencias del universo metal, algo que puede verse en la obra de bandas como Lacrimosa.

Así, como colofón, podemos decir que el metal gótico surge desde sus orígenes como una tendencia fiel al espíritu de los pioneros de los dos mundos de los que se nutre, tanto el universo del metal (y muy especialmente de los pioneros Celtic Frost), como de los aportes de un gran número de bandas góticas, de Joy Division a nuestros días; una tendencia musical que aún tiene grandes discos y grupos por dar, y que esperemos, nos proporcionen muchos años más de buena música.




VVL

# Desestructurando el concepto música: Una ofensiva a la cultura

*Fernando O. Paíno*

*Historiador y crítico musical*

## Resumen

**En muchas ocasiones, no somos conscientes de la manera en la que la propia sociedad, representada por medio de los estados y gobiernos, controla, censura y limita la cultura para sus propios intereses.**

**Aunque parezca una actuación ineluctable, realmente está lejos de serlo.**

**Uno de los focos culturales que las clases dirigentes han intentado defenestrar de su campo de efecto a lo largo de la historia ha sido el de la inclusión del ruido dentro de los registros musicales.**

**El objeto de este análisis se fundamenta en delimitar los campos de actuación del término música de cara a la demostración y aceptación de los géneros noise, power electronics, experimental e industrial dentro de él.**



Desde el principio de los tiempos el ser humano se ha visto necesitado de la cultura para poder sobrevivir en el mundo. Bien sabido es que si tuviésemos que vernos obligados a definir al ser humano con una palabra, ésta sería "cultura".

El sistema nervioso de la cultura se fundamenta en el lenguaje. Éste se compone de palabras, y cada una de ellas esconde un significado que hace que cobren vida. La vida de cada palabra no se manifiesta hasta que no entra en uso, hasta que no se sedimenta en los estratos sociales. Sin embargo, y como podemos concluir sin demasiada dificultad, la sociedad es un juez prevaricador que actúa siempre mirando en su propio beneficio para alcanzar las metas que mejor se ajustan a sus intereses. De esta diversidad de intereses nacen los

*Ilustración de Wences Lamas (2012)*

distintos tipos de cultura, que hacen que unos grupos sociales se diferencien de otros.

Dicho esto me gustaría centrarme en un concepto muy concreto, el de música. ¿Qué es lo que el ser humano entiende por música y qué no lo es? ¿Cuáles son los límites que definen al concepto? Y sobre todo: ¿es posible variar la ontología de un concepto sin dañar la existencia del mismo? La respuesta a la última cuestión viene resuelta por la actuación epistemológica, que es, a fin de cuentas, la encargada de moldear la ontología de un concepto. La cultura se fundamenta en la práctica, y no la práctica en la cultura.

Posiblemente, el mayor culpable de la invariabilidad de los conceptos sea la teoría platónica del mundo perfecto de las ideas; gracias a ella, y escudándose en Parménides como artífice principal, los conceptos son lo que son, y mutar su significado constituye una acto imposible. Sin embargo la ciencia, utilizando la historia como motor de cambio, ha demostrado que los conceptos pueden y deben mutar estructuralmente por causa de la evidencia empírica. Tres nombres me vienen a la cabeza: Copérnico, Galileo y Newton.

Si la historia ha demostrado que no todo lo ideal es inmutable, ¿entonces por qué la sociedad se obceca en seguir discriminando esta posibilidad a ciertos aspectos de la cultura?

El objeto de este análisis se fundamenta en delimitar los campos de actuación del término música de cara a la demostración y aceptación de los géneros *noise*, *power electronics*, *experimental* e *industrial* dentro de él.

La RAE es bastante ecléctica a la hora de definir un término que cuenta con nada menos que ocho acepciones. Por razones de espacio no voy a citarlas todas, pero sí que me gustaría destacar algunas que incurren en contradicción lógica cuando son comparadas entre sí. Sin ir más lejos, las dos primeras: 1. f. *Melodía, ritmo y armonía, combinados*. 2. f. *Sucesión de sonidos modulados para recrear el oído*.

La primera definición adolece de simplicidad. En ella el concepto debe cumplir unos patrones estructurales, y si no los abarca en totalidad, no puede ser definido como tal; mientras que la segunda expresa de una manera mucho más receptiva la posibilidad de evolución dentro del término. Ésta presenta una fundamentación teleológica, es decir, se basa en el fin (la recreación del oído) para definir al medio. Efectivamente, el género *noise* presenta en sus composiciones una sucesión de sonidos modulados aunque no por ello familiares, y su objetivo es consumado por el oído del que voluntariamente la consume. Es por ello que el ruido, siempre que sea generado de forma voluntaria y premeditada, es decir, sea compuesto por un autor, o dicho de otro modo, tenga autoría; debe ser considerado dentro del campo de la música.

La valoración que el oyente concluya sobre el resultado de la música no debe afectar a la conceptualización de la misma. Los axiomas también se encuentran ubicados dentro del saco cultural, aunque en muchas ocasiones parezca que éstos trasciendan y se sitúen fuera de sus límites, cerca del Pantócrator. A casi nadie le gusta que le ofendan, sin embargo sabemos en qué consiste ofender hasta el punto de saber que no nos gusta que lo hagan. Por ello no vamos a negar la naturaleza de una ofensa, más bien todo lo contrario, intentaremos utilizarla en nuestro propio beneficio por medio de resortes como el Derecho Penal. ¿Entonces, por qué rechazar las composiciones ruidistas dentro del universo musical?

Las primeras manifestaciones ruidistas dentro del campo musical las encontramos a principios del siglo XX en el compositor y pintor italiano Luigi Russolo, que utilizó como inspiración y participó activamente en el famoso *Manifiesto futurista* de Filippo Tommaso Marinetti, que exige a gritos ese cambio en el andamiaje cultural que se demandaba en los primeros párrafos de este análisis. El mensaje que transmite el manifiesto puede ser comparado con las lecciones que podría haber pregonado el superhombre de Nieztsche, aunque, una vez más, la teoría fue mancillada por la historia y mal utilizada por parte de los regímenes totalitarios.

Centrándonos en la obra de Russolo, el genio italiano ideó instrumentos, permítanme llamarlos musicales, para hacer ruido. El *Intonarumori* o máquina de hacer ruidos es el mejor ejemplo de ello. Con ella se generaban multitud de sonidos disonantes con el fin de componer piezas musicales atípicas hasta el momento. Huelga decir que este invento fue duramente criticado por la sociedad de la época, que no veía en él otra cosa que no fuese un despropósito. En este acontecimiento encontramos la actuación de la sociedad como juez discriminador asentada en la tradición sobre la que se nutre el concepto. La gente rechaza el *Intonarumori* porque no lo comprende, porque no alcanza a discernir cuáles son las posibilidades de su uso dentro de los alcances como aportación a la cultura. El *Intonarumori* no se instaura dentro del legado cultural porque no cuenta con la aceptación solidaria del núcleo social. Sin embargo, no por ello deja de ser útil, de crear ruidos, de conferir la posibilidad de que en algún momento su efecto sea aceptado dentro de la urdimbre del término para el que fue creado.

Russolo inspiró su obra de 1913 *El arte del ruido* en el *Manifiesto de la música futurista* de Balilla Pratella, que tan sólo dos años antes instaba a generar nuevas composiciones basándose en los sonidos producidos por las máquinas fabricadas a raíz de la segunda revolución industrial. Los sonidos de la fábrica y de los instrumentos de la nueva guerra debían ser los inspiradores del cambio en la música. El concepto inalterable sobre la idea de música debía verse modificado por el cambio que implica el transcurso de la historia.

Para poder controlar y apreciar algo resulta imprescindible comprenderlo previamente. Ésta es la razón por la que a lo largo de la historia el ruido ha sido desdeñado y apartado de las filas del consumo, su difícil comprensión de cara al estudio y control por parte de los dirigentes políticos y los gobiernos que establecen y regulan la cultura. Psicosomáticamente hablando, el ruido se traduce en caos, en descontrol, y creo que no existe concepto más adverso para un estado que no sea ese. Ésta quizá pueda ser la razón por la que a las distintas sociedades occidentales nunca les haya resultado interesante integrar el ruido dentro de su registro cultural más afín, sino todo lo contrario, han procurado defenestrarlo, apartarlo de los campos del uso común como algo positivamente valorado. Resulta más que curioso el hecho de que el ruido haya sido rechazado como elemento de instrumentación por la sociedad de consumo durante más de setenta años. El aislar la posibilidad de conocimiento de este elemento dentro de un ámbito académico nos dice mucho acerca de la selección y el control sobre la cultura por parte de las clases dirigentes.

La interpretación del ruido resulta muy confusa, se escapa con mucha facilidad de los cánones y la acotación normativa consuetudinaria, y esa característica puede instar a la particularidad y al individualismo conceptual dentro del campo del valor. El distanciarme en términos valorativos del resto me convierte automáticamente en un disidente y, obviamente, la disidencia es una actitud que cualquier gobierno intenta evitar a toda costa.

La primera manifestación de disidencia social a gran escala utilizando el ruido como ingrediente y la música como herramienta la encontramos en el movimiento *punk* británico que tuvo lugar a mediados de 1976. Además del contenido socialmente reivindicativo inserto en muchas de las letras de los grupos de la primera generación *punk*, su activismo se encuentra en la transformación de la estructura ejecutiva tradicional que las bandas venían realizando hasta el momento. La incursión del ruido en las composiciones de las agrupaciones que conformaron este movimiento viene dado en muchos casos por su falta de práctica a la hora de tocar los instrumentos musicales. Las continuas disonancias y saturaciones se generaban por esa razón. Cierto es que esta faceta no es en todo caso endémica del movimiento *punk* británico, sino que viene más bien dada por bandas estadounidenses como The Ramones. Lo que sucedió tuvo que ver con una inversión en la prioridad de los valores con respecto al fin buscado. La inquietud con respecto al fin cambió de forma aritmética, ya que ahora no se trataba de disfrutar DE la música, sino de disfrutar CON la música, por lo que la destreza a la hora de ejecutarla no resultaba tan importante como gozar de su resultado. Y este resultado no era ni más ni menos que un nuevo corpus conceptual completamente adverso a los anteriores que desataría el interés por lo desconocido. The Ramones o Television habían demostrado al mundo durante 1976 que tocar de forma atípica, y deficitaria en analogía con el pasado, podía resultar tanto o más atractivo para gran parte

del público que lo que se había experimentado antaño, de hecho podía provocar una cierta empatía con el público, que tras la experiencia se planteaba la posibilidad de intentar emprender un proyecto musical de similares características. En comparativa, resulta algo parecido a la incursión del arte Pop dentro de las revistas de arte durante la década de los sesenta del pasado siglo. La época de los manifiestos capitaneada por el prestigioso crítico de arte estadounidense Clement Greenberg se fue por tierra cuando una serie de cuadros que muestran latas de sopa Campbell presentada por el artista estadounidense Andy Warhol insta a preguntarnos qué es realmente el arte, cuáles son los límites de éste, y, sobre todo, quien dictamina que esto es arte y aquello no.

La cuestión nos trasladaría obligatoriamente a un plano normativo, pero éste a su vez descansa sobre un páramo eminentemente ético. Una ética que se camufla bajo la máscara de la normatividad, pero, al fin y al cabo, una ética. Wittgenstein cuestionó la solidez del imperativo categórico kantiano en la conferencia sobre ética que tuvo lugar en la caliginosa ciudad de Cambridge durante 1930. Desde aquel momento, la fundamentación trascendental de los valores morales pierde toda su sostenibilidad, y los efectos de esta consecuencia también se manifestarán en los campos del arte, contando con movimientos tan sorprendentes como es el arte conceptual entre otros.

Volviendo de nuevo al plano de la música *industrial*, una de las mayores características de este estilo se basa, al igual que ocurría con el género *punk*, en la importancia que éste confiere al aspecto ideológico por encima del puramente musical. Cabe resaltar que esta tendencia es coetánea al movimiento *punk*, ya que ambas tienen sus primeras manifestaciones en Estados Unidos durante finales de 1975 y principios del año siguiente (con Boyd Rice en el caso *industrial*) y su núcleo de actividad y desarrollo como movimiento se verá desplazado al otro lado del Atlántico un año más tarde, aunque siempre es necesario reseñar como foco de indiscutible influencia para el género industrial el polémico LP de Lou Reed *Metal Machine Music*, para algunos el peor trabajo de su carrera, para otros el referente inexcusable de una nueva tendencia que acababa de ver la luz.

En el caso del *punk* es más que conocida toda plantilla de primeras bandas que dan nombre al movimiento: Sex Pistols, The Damned, The Clash… Sin embargo, en el aspecto del movimiento industrial, las agrupaciones son menos nombradas. La más importante y representativa será sin lugar a dudas Throbbing Gristle. Throbbing Gristle se caracteriza por generar atmósferas acústicas opresivas y espontáneas utilizando distorsiones, *loops*, y escapes sonoros que son generados en unas ocasiones y mezclados en otras con sintetizadores. El cuarteto liderado por el controvertido Genesis P. Orridge antepondrá la importancia de transmitir un mensaje de protesta social basado en el claro reflejo de los defectos y deficiencias de las sociedades a lo largo de la historia, a la preocupación por realizar una composición melódica de calidad. Este

esquema se materializó hasta el punto de convertir en puras improvisaciones la mayoría de sus conciertos. La banda no sabía lo que iba a tocar, y mucho menos aún como podría sonar el resultado de la actuación conjunta. Lo único acordado de antemano era la temática sobre la que se basaría del discurso de Orridge. Ésta estaría repleta de imágenes comprometedoras y polémicas que hacían agachar la mirada del que se define pudoroso, en ellas se presentaban desde instantáneas relacionadas con el Holocausto hasta la pura pornografía, aunque éste último aspecto ya lo venían trabajando en su anterior proyecto COUM Transmissions a base de "acciones" en las que Cosey Fanni Tutti y el propio Orrigde realizaban, normalmente desnudos, todo tipo de obscenidades y actividades escatológicas que por falta de espacio no detallaré en este texto y que dejaban al público asistente tan perplejo como boquiabierto.

Lo que Throbbing Gristle buscaba con su música no era sólo provocar desagrado a base de exponer las facetas mas deplorables experimentadas por el género humano, la intención del grupo radicaba en demostrar a la sociedad hasta que punto esa faceta queda oculta para la mayoría de los sectores por medio del control y los resortes gubernamentales. El filósofo alemán Friedrich Schelling se cuestionaba el trasfondo sobre el origen de la naturaleza y la creación divina argumentando "*Lo oscuro le precede.*" Efectivamente, antes de la hipotética creación del universo, que se asemejaría con el orden cosmológico que proyecta la naturaleza y que el ser humano interpreta por medio de la ciencia, existiría un caos primigenio, un "*pneuma*" del que todo parte, un descontrol de libertad absoluta que muestra abiertamente la totalidad de las alternativas que nos rodean y conforman. El orden social siempre lleva consigo una estratificación, una selección y discriminación de valores con el fin de estructurar de la forma más eficaz un interés común, un pacto social. Sin embargo, resulta imposible la no existencia de disidentes de cara a la aceptación de todos los términos que conforman este pacto, ya que si esto presentase una forma tan idílica y armónica como la que Rousseau argumentaba, no habría necesidad de pacto alguno. Pues bien, los disidentes de esta etapa dentro del campo musical se encarnan fielmente en bandas y compositores como SPK, Maurizio Bianchi, Cavaret Voltaire, Nurse With Wound, Monte Cazzaza, Whitehouse o los propios Throbbing Gristle. Son grupos que intentan exponer esa alternativa oculta que también forma parte del género humano y que la moral tanto castiga, censura y pretende enterrar. Ellos representan, por medio de la utilización del ruido, el descontrol en su esencia, sin pautas ni medidas preestablecidas.

El movimiento industrial que detonó durante 1977 supone un nuevo comienzo, la eclosión de una crisálida concebida en el mayo francés de 1968, que tuvo como padre a la postmodernidad. Y creo que Herbert Marcuse puede alzarse como el mejor analítico de esa sociedad infectada, descubriendo en el individuo una represión subyacente que le impide encontrarse consigo mismo, discernir cual es su verdadera naturaleza, ya que los resortes impositivos ideados por la sociedad crean

una falsa libertad conceptual basada en el control, en la acotación semiótica del propio concepto. Este control gubernamental sobre la conceptualización es un referente inexcusable para el próspero desarrollo del sistema capitalista. Como muy bien apuntaba Jacques Attali, "*con la invención del dinero la música se inscribe en el uso; la mercancía va a atraparla, producirla, intercambiarla, hacerla circular, censurarla. Deja entonces de ser afirmación de la existencia para convertirse en valor*." Dicho de otra forma más práctica, con la llegada del capitalismo la música se convierte en mercancía. Como todos sabemos, la estructura de mercado se basa en las leyes de la oferta y la demanda. Las empresas producen lo que el público demanda, y el público consume lo que la sociedad le inculca como válido por medio de los resortes culturales. El género industrial, al igual que pasó en menor medida con el *punk*, tuvo que utilizar el medio de la autoproducción para poder acceder al mercado. Las discográficas de los setenta no estaban por la labor de editar a bandas polémicas y conflictivas que arremetiesen contra los cimientos de la estructura del bienestar ideada en tiempos de postguerra, o que generaban tonadas de difícil comprensión para el consumidor estándar. Es por esta razón que, utilizando medios de producción de bajo coste como era el grabador de casete, las primeras formaciones industriales como Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire o Clock DVA empezaron a comercializar una música subsidiaria en un formato accesible que debido a su éxito y recepción trascendió a otros más valorados y de mayor matiz acústico como el vinilo. Este es el caso de Industrial Records, la primera discográfica industrial independiente creada por los integrantes de Throbbing Gristle. El término "*industrial*" para referirse a este tipo de música fue acuñado por el compositor experimental americano Monte Cazzaza, que tras su viaje a Inglaterra trabajó directamente con el cuarteto en la producción y distribución de este tipo de material. La autonomía organizativa que demostró Trobbing Gristle les permitió adentrarse en el mercado discográfico sin mancillar sus ideales hasta convertirse en uno de los sellos más rentables del mercado independiente en el momento de su disolución, durante 1981, coincidiendo con la separación del conjunto que le dio forma. La realidad empresarial independiente de Industrial Records, permitió utilizar las publicaciones de las bandas editadas en ella como verdaderos recursos de difusión informativa que luchaban contra las bases del sistema establecido. Muchos de los primeros trabajos de esta discográfica incluían panfletos en los que se exponía la falsa realidad desenmascarada que la cultura nos impone como creencia. A raíz del surgimiento de Industrial Records, comenzaron a crecer otras casas discográficas minimalistas como United Diaries o Mute de Daniel Miller, que tras el fichaje de bandas más accesibles como Depeche Mode, empezaron a cosechar un colosal éxito. Miller estuvo participando en el proyecto COME, junto a William Bennett y Peter McKay de los futuros ruidistas Whitehouse. De hecho, y para mal trago de Orridge, ante la imposibilidad por parte de otras nuevas formaciones de tinte industrial de fichar por sellos ya constituidos como Industrial Records, surgirán casas especializadas en el recrudecimiento exasperado del ruido como fin, criticando el decaimiento

estilístico y el refinamiento que las primeras agrupaciones estaban empezando a tener por causa de la adaptación de sus composiciones a estilos más comerciales y accesibles. Éste es el caso de los citados Whitehouse, que constituirán COME Organisation en la ciudad de Londres durante 1979 con la intención primigenia de dar salida a sus propias creaciones, aunque, las primeras referencias corresponden al proyecto antecesor de estilo minimalista COME.

Al igual que pasó con la tendencia *punk*, tras la finalización de la efímera andadura de las primeras bandas seminales, el movimiento en sí se bifurcará en tendencias y subestilos, dando lugar a un fabuloso crisol repleto de posibilidades, desde accesibles y comerciales hasta extremas y radicales. En el caso del *punk*, el movimiento del setenta y siete dio lugar tras su decaimiento a subgéneros como el *anarcopunk*, o el *OI*, así como el *skatepunk* y un sinfín más de estilos. En el caso del movimiento *industrial*, el esquema conceptual va a desarrollarse de la misma forma, pudiendo catalogar a COME Organisation como el primer sello extremo de la tendencia *industrial*, distribuidor de la rama *power electronics*, definida como tal en el texto de la portada del LP *Psychopathia Sexualis* que Whitehouse publicaría en el año 1982. Otros que seguirán la misma pauta empresarial, abordando los aspectos más repudiados de la historia de la humanidad, serán los responsables del sello Broken Flag, que comenzará su actividad tres años más tarde que COME, en 1982, pero que nada tiene que envidiar al ya citado. La técnica de producción y distribución de Broken Flag va a ser similar a la usada por COME y otras discográficas independientes, como la utilización del casete y la edición de vinilo de tirada limitada (normalmente a 500 o 1000 copias). Esta autogestión era favorable para las bandas por varias razones, la primera de ellas es que les permitía abordar la temática deseada sin ningún tipo de restricción moral o política, gestando de esta manera verdaderos caramelos rebosantes de infamias y crítica social. Por otro lado, se equilibraba de forma muy eficiente la economía de mercado, ya que en rara ocasión se producía una acumulación de excedente. Los sellos fabricaban lo que estimaban que iban a comercializar, e infrecuentemente se producía la reedición, es por ello que hoy en día este material es tan difícil de conseguir, alcanzando precios muy elevados en los mercados de subastas públicas.

Cierto es que actualmente algunas casas discográficas han optado por reeditar varios de éstos trabajos registrados originariamente en cinta de audio utilizando en esta ocasión otros soportes más resistentes y de mayor calidad acústica, como son el vinilo o el CD; sin embargo, estas reediciones pueden considerarse "relanzamientos", ya que el oyente que lo adquiere descubre un producto que antes no había tenido la oportunidad de escuchar debido a su difícil accesibilidad comercial. Sin ir más lejos, éste es el caso del grupo estrella de Broken Flag, que además fueron los creadores del mismo; hablamos de Ramleh y de su alma máter Gary Mundy, que tras acudir a una actuación de Whitehouse decidió formar una banda emulando el estilo de la de Bennett,

pero aportando su matiz personal. Gracias a esta apuesta, Ramleh pudo materializar sus propias inquietudes artísticas, así como dar oportunidad a otra serie de bandas ajenas al Reino Unido que se caracterizaban por realizar una música que se resistía a ser catalogada como tal por la crítica. Prueba de ello es la primera referencia en vinilo de Broken Flag, *Neuengamme*, que incluía a artistas como los españoles Esplendor Geométrico, que llevaban un año de andadura, o el milanés y prolífico Mauricio Bianchi, otro de los grandes representantes del género *industrial* por derecho propio. También contaba con la presencia de los instigadores Whitehouse y de los efímeros Consumer Electronics.

Cierto es que la actividad de la mayoría de estos sellos no superó el año 1985. Al igual que pasó con el *punk* y el primer *industrial*, la idea que sustentaba la realización de estos trabajos fue explotada demasiado rápido, haciéndola morir en unos casos de atragantamiento y en otros de indigestión. Aunque como suele ocurrir, en toda ley siempre se dan excepciones. La primera y más remarcable, que además no deja de sorprender por su invariable y lineal progresión en el tiempo, es United Diaries, el sello de Stephen Stapleton, responsable del proyecto Nurse With Wound. Éste se caracteriza desde sus comienzos por elaborar una música que guarda mucha consonancia con la producida por la tendencia francesa de los años cuarenta "*musique concrète*", ideada por Pierre Schaeffer. Al igual que ésta, las tonadas de Stapleton se caracterizaban por alcanzar una larga duración, realizando en ellas la combinación de diversos sonidos independientes, pegados, superpuestos y fusionados entre sí dando a luz una tonada con efecto *collage*.

Un aspecto que resulta muy remarcable de Nurse With Wound son sin duda sus influencias artísticas, ya que desde el principio de su carrera, Stapleton se ha definido como dadaísta y surrealista. El objetivo buscado tanto en el ya citado futurismo como posteriormente ocurrirá con la corriente dadaísta no era otro que la destrucción de lo impuesto socialmente y la primacía del instinto sobre la lógica.

La música de Nurse With Wound se adaptará a la perfección a estos cánones, sorprendiendo en 1979 con un disco alimentado por la glándula mamaria del *krautrock*, pero con personalidad propia: *Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella*, un trabajo de tres canciones de larga duración que fue registrado en tan sólo seis horas. Puede ser considerado como pura improvisación, ya que al igual que sucedía con los conciertos de Throbbing Gristle, así como con la mayoría de las bandas que conforman la primera oleada industrial, ninguno de los tres miembros que intervinieron en la grabación tenía demasiado claro lo que iba a hacer, ya que éstos fueron avisados por Stapleton poco tiempo antes de la grabación del disco, y nunca antes habían ensayado juntos. Tras la publicación de *Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella*, Stapleton no ha parado de editar trabajos bajo el nombre de Nurse With Wound, además de hacer lo propio bajo otros pseudónimos y en colaboración con otros

grupos como Current 93, constituyendo así una de las discografías más prolíficas de la primera generación *industrial* junto a la del polémico compositor experimental Mauricio Bianchi.

Entrando en el aspecto estético, las formaciones industriales han mostrado generalmente una especial preferencia por las vestimentas corporativas. Con el paso de los años, este género ha mantenido la ropa militar como símbolo de identificación. La razón de ello no deja de ser irónica, ya que por medio del ruido como herramienta, elemento que se escapa del poder de control llevado a cabo por la sociedad, las bandas industriales proponen ejercer un nuevo y estricto juicio revisionista sobre el ya establecido, descubriendo sus fallos y sus carencias. La vestimenta militar simboliza esa actitud de enfrentamiento y lucha constante contra el enemigo, un enemigo que se encarna en la propia cultura impositiva.

Otro valor que aporta la vestimenta militar, y que las agrupaciones industriales sabrán aprovechar para sus propios intereses, será el de las connotaciones con los regímenes fascistas originados durante la primera mitad del siglo XX. Multitud de bandas industriales y post-industriales han sido tachadas de neofascitas debido a su exacerbada provocación estética. Este es el caso de los propios Throbbing Gristle, que usaron como logo un símbolo que se asemejaba demasiado al utilizado por la Unión Británica de Fascistas de Oswald Mosley, así como años más tarde los también británicos Death In June utilizaron el emblema de la división SS nazi, conocido con el nombre de *totenkopf*, como parte de un emblema jeroglífico que les representaba; por no hablar de los eslovenos Laibach, que suelen ir vestidos de oficiales de la SS hasta para ir al supermercado. Obviamente, la razón principal y más extendida ante el uso de esta simbología tan controvertida siempre ha sido el hecho de causar un efecto de choque sobre la sociedad, de la misma manera que grupos como los Sex Pistols o Siouxsie And The Banshees estaban haciendo simultáneamente, utilizando la esvástica como estandarte de la nueva ideología "*no future*" preconizada por el también recién nacido *punk rock* de 1977. Sin embargo, el campo *industrial* ha sufrido una mayor persecución y condena que el *punk*, y esto es debido en cierta manera a su inmutabilidad conceptual y su persistencia en el tiempo gracias a la publicación y distribución por parte de algunos sellos minimalistas.

El ruido como emblema dentro de la música evolucionó de distintas formas dependiendo del país en el que éste se desarrollase. La situación social y el control ejercido por los estados sobre la población por medio de resortes como la consuetudinariedad u ordenaciones sociales como el capitalismo han hecho que esta tendencia responda manifestando un arte reaccionario mucho más agresivo en unos lugares que en otros. Sin ir más lejos, la manifestación más extrema de la utilización del ruido para fines compositivos podemos encontrarla en Japón a principios de los años ochenta con el nacimiento del llamado género *japanoise*.

Efectivamente, el uso del ruido como herramienta de transmisión de sentimientos es utilizado por las bandas japonesas para manifestar la presión interna a la que muchos de sus ciudadanos se sienten condenados a sufrir de forma indefectible por causa del imparable desarrollo de la actividad económica de producción.

Masami Akita, máximo exponente del movimiento *japanoise* gracias a su proyecto Merzbow, declaraba en una entrevista una postura puramente perspectivista frente a la naturaleza y uso del concepto de música: "*Si por ruido nos referimos a un sonido incómodo, entonces la música pop es ruido para mí.*" Para muchos proyectos japoneses, el ruido en su estado más puro es el mejor instrumento para expresar la opresión y el sinsentido que sus vidas sufren por causa de la actuación de un estado que no se adecua a sus intereses. El ruido más desgarrador incita a la destrucción total con vistas a alcanzar un efecto catártico que libere al sujeto de las cadenas que lo atan a su jaula, una jaula conformada a base de responsabilidades impuestas por el aparato gubernamental.

Desde su nacimiento, hace ya más de treinta años, el movimiento *industrial* no sólo se ha mantenido, sino que ha conseguido expandirse y fusionarse con otras tendencias que abrazaron el término con mucho entusiasmo debido a su polémica y controvertida naturaleza. Este es el caso del llamado *industrial rock*, o de los subgéneros *EBM* y *electro*, que unieron en muchos casos la agresividad intrínseca del industrial con la accesibilidad compositiva del *techno pop*, haciendo que muchos componentes de bandas pioneras del movimiento *industrial* renunciasen a ser encasillados dentro del término que ellos mismos habían creado por causa de la tergiversación conceptual a la que éste se había visto sometido.

Actualmente, el estilo seminal de la primera corriente *industrial* se ve encarnado en la subvertiente *post-industrial*, denominada así para remarcar la continuidad del género. Sellos como Cold Spring, Tesco o Cold Meat Industry surgieron a finales de los años ochenta con la intención de perpetuar este estilo minimalista y subversivo. Actualmente, es común la celebración de festivales en los que se dan cita diversas bandas de este movimiento, y a los que acuden cientos de seguidores de todo el planeta.

Cada vez son más las formaciones que encuentran en este estilo de música una respuesta a sus inquietudes, una correspondencia con sus sentimientos que nada tiene que ver con las pretensiones otorgadas por la cultura heredada. La redefinición de la música es tan sólo un asunto dispuesto a consenso, y es la propia historiografía la encargada de solicitar dicha modificación, entendiendo en todo momento a la historia como un proceso de cambio generado por los individuos que le dan forma. Obviamente, el proceso de cambio viene dado por la sedimentación del hecho que conforma el mismo, y este proceso de sedimentación depende de la atención que se le quiera prestar a dicho hecho.

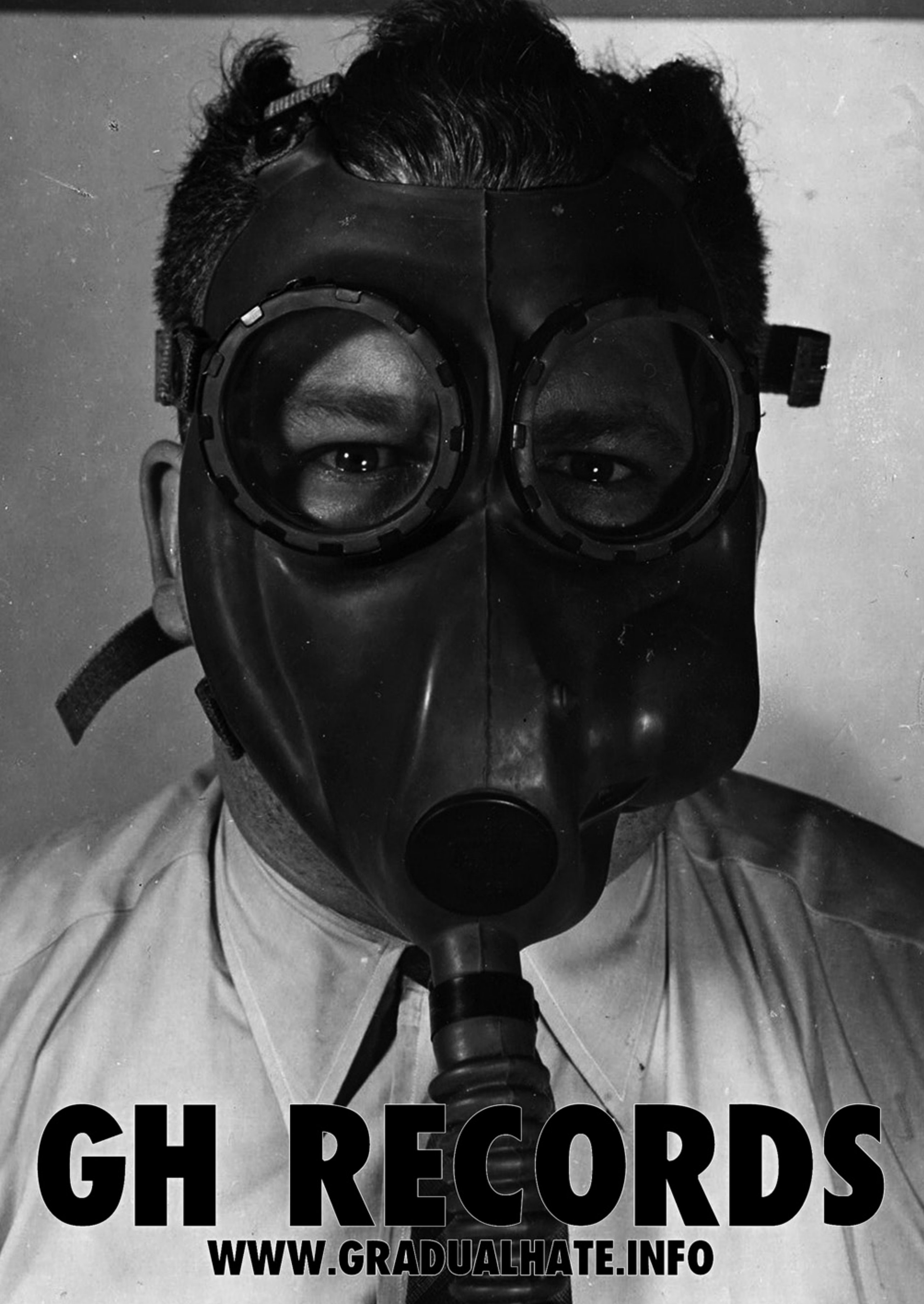
Siguiendo a Simon Frith: *"la distinción entre música y ruido define la diferente atención que se le presta a un sonido, en vez de la calidad del sonido en sí misma."*

Sólo el tiempo, entendido como un transcurso constante de hechos, conseguirá que los valores asentados en las fundamentaciones conceptuales puedan cambiar.

## Referencias Bibliográficas:

- Charles Neal Tape Delay. Saf Publishing, England. 1987.
- Simond Ford Wreckers of Civilization. Black Dog Publishing, England. 1999.
- Vale, V. *RE/Search*. USA. 1983.
- Attali, Jaques. *Noise-The Political Economy of Music*. Ruedo Ibérico, Valencia. 1977.
- Danto, Arthur C. *Después del Fin del Arte*. Ed Paidós.
- Schelling, Friedrich. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Keenan, David. England's *Hidden Reverse: Coil-Current 93-Nurse With Wound.* Saf Publishing, England, 2003.
- Clark, Brian M. *Standing In Two Circles*. The *Collected Works Of Boyd Rice* Creation Books. 2008.
- Hegarty, Paul. *Noise Music. A History*. The Continuum International Publishing Group, USA. 2007.
- Frith, Simon. "*What is Bad Music". Bad Music: The Music We Love to Hate*. New York. Routledge. 2004.
- Wittgenstein, Ludwig. *Conferencia Sobre Ética*. Paidós Ibérica. 1995.
- Robb, John. *Punk Rock. An Oral History*. Ebury Press. 2006.
- Strongman, Phil. *La Historia del Punk*. Robin Book. Barcelona. 2008.
- Savage, Jon. *England's Dreaming*. Reservoir Books. Barcelona. 2009.




GH RECORDS
WWW.GRADUALHATE.INFO



# Referentes de la mitología clásica en la obra de Dead Can Dance

*Simón Luis Gutiérrez*
*Licenciado en Historía por la Universidad Complutense de Madrid*

## Resumen

**Una de las principales fuentes de inspiración del movimiento gótico está constituído por el mundo mitológico de las antiguas Grecia y Roma. El grupo musical Dead Can Dance es uno de los mejores ejemplos de esto. En el texto a continuación repasaremos algunos motivos clásicos presentes en su obra musical.**

Dentro del amplio movimiento gótico es posible identificar, a grandes rasgos, dos corrientes de influencia e inspiración. Podría decirse que el aspecto más llamativo y conocido es la temática "tenebrosa", es decir, la centrada en los aspectos más escabrosos de la vida y la religión (cristiana, casi siempre): el infierno y el castigo, los muertos y aparecidos, la idea de pecado, etc.; otro aspecto no menos importante consiste en la recuperación de determinados elementos e ideales estéticos de la Antigüedad clásica, si bien es cierto que esta recuperación es usualmente una reinterpretación de dichos ideales desde una perspectiva contemporánea.

Una de las formaciones musicales donde mejor se puede apreciar este último aspecto es la australiana Dead Can Dance, proyecto cuya amplitud y complejidad musical hace que no se pueda clasificar dentro de casi ninguna corriente o estilo musical, trascendiendo géneros y etiquetas simplistas. Aun así, es posible identificar al menos tres grandes líneas de pensamiento que animan su obra lírica, a saber: la música y el imaginario de los grupos aborígenes australianos y africanos, la época de la Edad Media europea, y finalmente, la Antigüedad clásica (culturas griega y romana), como principales horizontes de referencia.

Estos tres grandes temas los encontramos repartidos a lo largo de toda su obra, pero hay determinados álbumes en los que se aprecia más el predominio de uno sobre los otros. Así la influencia, tanto musical

◂ *Lisa Gerrard*
*miembro de Dead Can Dance*
*(2009)*

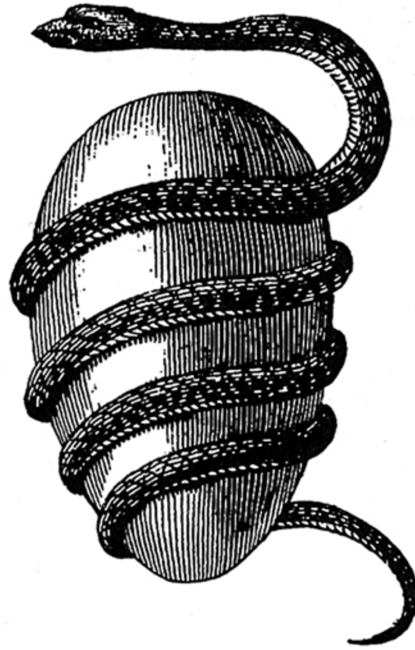
como temática, de la cultura aborígen australiana y de otras sociedades tribales, se deja sentir ya desde la portada de su primer lp (*Dead Can Dance*, 1984), en donde se muestra una máscara ritual africana junto al nombre del grupo en letras del alfabeto griego; de este modo, ya desde el principio se anuncian las ideas que irá desarrollando la banda a lo largo de los años. Esta influencia tribalista se irá incrementando progresivamente con el paso del tiempo, hasta llegar al que ha sido su último trabajo hasta hace bien poco, el album *Spiritchaser* (1996), completamente sumergido en la música y la cultura de diversas sociedades indígenas.

De igual modo, la temática medieval aparece con frecuencia en varios lugares de su obra musical, por ejemplo en temas tales como *Cantara* (*Within the Realm of a Dying Sun,* 1987), *Chant of the Paladin* (*The Serpent's Egg,* 1988), *Saltarello* (*Aion,* 1990), o *Tristan* (*Toward the Within*, 1994). El uso que hace esta banda de referentes medievales y clásicos (que serán examinados con mayor detenimiento en las páginas siguientes) reinterpretándolos de tal forma que se les dota de otro sentido, más allá del "histórico" y "real", les acerca a los modos de dos movimientos muy cercanos entre sí surgidos a fines del siglo XIX, el Prerrafaelismo y el Simbolismo. En efecto, estas dos corrientes culturales (pictórica la primera y eminentemente poética la segunda) buscaron su inspiración y razón de ser en una Antigüedad idealizada como forma de protesta y huida de la encorsetada sociedad de su tiempo. El segundo disco de la banda (*Spleen and Ideal,* 1985) será el más influenciado por estas ideas, estando sus composiciones basadas en la obra del poeta Charles Baudelaire y del escritor Thomas De Quincey.

Paralelamente, en la obra lírica de Dead Can Dance se aprecia el uso de códigos y temas propios del mundo clásico a los que se proporciona un sentido más amplio y en ocasiones distinto del original, como medio de expresión de un universo particular de pensamiento, como símbolos de otra cosa; esencialmente (y a juicio de easte autor) la lucha espiritual interna de cada ser humano. Las referencias a la mitología clásica se centran en su mayoría en dos grandes temas que permean toda la obra de DCD, desde su primer disco hasta el último álbum, de reciente publicación (*Anastasis* 2012). Estos temas son la idea de la circularidad del tiempo y el viaje espiritual interno que ha de realizar el ser humano. Como se irá viendo a lo largo del presente escrito, ambos temas están a su vez estrechamente relacionados entre sí.

El tema de la circularidad del tiempo aparece claramente en el título del álbum *The Serpent's Egg* (1988), el cual remite a diversos mitos griegos acerca del origen del Universo. En efecto, según algunas antiguas cosmogonías[1], en el origen de los tiempos, una serpiente primordial

1. Por ejemplo, en las *Argonaúticas* de Apolonio de Rodas o en el *Heptamychos* de Ferécides de Siros.



*La serpiente primordial*

de nombre Ophion habría incubado un huevo a partir del cual surgirá todo el Universo. Este ser solía representarse como una serpiente enrollada en torno a un enorme huevo, lo que vino a motivar su temprana confusión con otra figura mitológica distinta, la serpiente Ouroboros.

La primera atestación del Ouroboros la encontramos en el antiguo Egipto en contextos generalmente funerarios, donde se representa como una serpiente mordiéndose la cola, como símbolo de los ciclos de los elementos de la Naturaleza, tales como el Sol y la Luna, y también la circularidad del Tiempo y del Cosmos, su principio y final, que son iguales puesto que surge de la Nada y volverá a la Nada, al Caos primordial. Ya Platón[2] dice que esta serpiente cósmica fue el primer ser del cual surgirá el universo, dando lugar a la confusión mencionada y que se incrementaría con el paso del tiempo. Esta creencia fue adoptada por diversas corrientes místicas, principalmente el gnosticismo y el orfismo. Particularmente, el orfismo acogió estas ideas puesto que ejemplificaban bien sus postulados acerca de la reencarnación de las almas; para ellos pasó a ser un símbolo del proceso de perfeccionamiento del alma

2. Platón, *Timeo* XXXIII.

humana a través de la metempsícosis, cuyo fin último es precisamente liberarse de dicho ciclo.

El título del disco *Aion* (1990) también hace referencia a las enseñanzas órficas y de otras corrientes especulativas acerca del Tiempo y el Universo. El "*aion*" representa el tiempo ilimitado, sin fin[3], es decir, eterno, y se solía representar de forma parecida al Ouroboros, esto es, un joven rodeado por una especie de halo (en ocasiones una serpiente[4]) que representa el Universo; a su vez, esta figura se confundió con la de otra deidad eminentemente órfica, el dios Fanes, quien habría surgido de un huevo cósmico incubado por una serpiente enroscada a su alrededor, y a quien se consideraba el creador y origen de la vida[5].

El orfismo vuelve a resonar en el tema *Persephone (the gathering of flowers)*; si bien este es un mito sobradamente conocido en la mitología clásica, para la secta órfica tuvo una especial importancia, dado el énfasis que pusiera esta secta mistérica en la existencia en el Más Allá. En breve: la joven Perséfone, hija de la diosa Demeter, es raptada por el dios del mundo de los muertos Hades (también llamado Pluto) cuando se encontraba recogiendo flores; su madre inicia su búsqueda desesperadamente hasta enterarse de la verdad. Decide suplicar al padre de los dioses, por lo que Zeus forzará finalmente a Hades a devolver a la joven, mas el dios infernal consigue que la doncella coma algunos granos de una granada que le ofrece uno de los jardineros del mundo subterráneo; puesto que la ley divina establecía que todo aquel que comía o bebía algo en el reino de los muertos estaba obligado a permanecer allí por el resto de los tiempos, se hubo de llegar a un acuerdo por el cual Perséfone permanecería 4 meses en el reino de Hades, para pasar el resto del año junto a los dioses olímpicos y su madre.

Este mito, que daría origen a los misterios de Eleusis, representa el ciclo anual de la cosecha, pues los cereales (y las plantas) mueren "aparentemente" durante los meses de invierno para revivir con la llegada del buen tiempo; de este modo pasó a ser una metáfora del ciclo de reencarnación postulado por el orfismo. En particular, los órficos se centraban en el momento exacto del rapto de esta diosa por el dios infernal Pluto, acaecido en el momento en que ésta se encontraba recogiendo flores ataviada con un manto de estrellas, tal como detallan los textos que nos han llegado, si bien la significación de este detalle particular no ha sido suficientemente explicada[6].

---

3. Alvar, J.; *Romanising Oriental Gods. Myth, Salvation and Ethics in the Cults of Cybele, Isis and Mithras*. E. J. Brill, 2008. Leiden-Boston; p. 78ss.
4. Para representaciones de esta deidad, en: http://www.theoi.com/Protogenos/Khronos.html (consultado el 29/07/2012)
5. V. *Dionisíacas*, Nono; West, M. L. *Orphic Poems*. Oxford 1983
6. Acerca de esta divinidad: Zuntz, G. *Persephone: Three essays on religion and thought in Magna Graecia*. Oxford, 1971.

El otro gran tema dentro de la obra lírica de DCD y que prácticamente ocupa toda su producción, es también un tema recurrente dentro de la mitología clásica (y de otras muchas culturas). Nos referimos al viaje iniciático de la persona en busca del perfeccionamiento espiritual, el cual se ejemplifica en un viaje físico. Podemos ver esta idea en textos de DCD que no conllevan referencias clásicas directas, tales como *Wild in the Woods* o *The Arcane* (ambos de su primer lp); pero será en el disco *Into the Labyrinth* (1993), prácticamente un disco conceptual, donde encontremos esta idea plenamente desarrollada a partir de temas claramente mitológicos. El título del álbum alude al mito del héroe griego Teseo, quien venció al monstruo Minotauro. Este ser mitad humano y mitad toro, resultado de la unión de la reina Pasífae (enloquecida por una diosa) con un toro, había sido recluido por el rey Minos de Creta en un laberinto construido por el famoso ingeniero Dédalo y requería un tributo periódico a la ciudad de Atenas de siete jóvenes y siete doncellas. El príncipe ateniense Teseo se decidió a acabar con el monstruo, para lo cual se embarca como integrante de una de las partidas de jóvenes para la bestia. Al llegar a la corte del rey Minos y anunciar su propósito, las hijas de éste (Ariadna y Fedra) se enamoran del joven, y la mayor decide ayudarle en secreto, proporcionándole un ovillo con el cual podrá encontrar el camino de salida del laberinto tras haber acabado con el Minotauro[7].

Este mito, de amplias y variadas significaciones, está muy relacionado con antiguos rituales de paso y fecundidad. El laberinto, representado usualmente con forma circular, y el deber de matar al monstruo que mora en su interior pueden interpretarse como un símbolo del paso del joven a la edad adulta. El hecho de tener que introducirte en un laberinto intrincado y ser después capaz de hallar la salida es de una simbología evidente; las dificultades para la orientación aluden a las dificultades propias de la vida, y representan el proceso de aprendizaje de toda persona. Al mismo tiempo se aprecia una conexión con la historia del largo periplo de Ulises narrado en la *Odisea*, tema también tratado por DCD en un álbum anterior (*Ullyses*, en *The Serpent's Egg*, 1988); el largo peregrinar de Odiseo es una prueba de coraje, fidelidad y valor, es un viaje lleno de pruebas a través de las cuales el héroe va evolucionando y transformándose. Al ser un viaje circular es siempre un regreso, un retorno al origen, al cual sin embargo la persona llega transformada, perfeccionada, gracias a las pruebas que se le presentaron y ha sido capaz de superar con éxito. Este mito puede ser interpretado en clave mística como un proceso de desarrollo espiritual, que nunca es sencillo ni rápido, sino lento y costoso. Simboliza 1a búsqueda a través del perfeccionamiento espiritual para alcanzar el conocimiento y la sabiduría. Y tal como dice el último verso de la canción *Ullyses*, este

7. Acerca de Teseo y el Minotauro: Graves, Robert. Los mitos griegos 1, en: http://es.scribd.com/doc/34838162/98/TESEO-Y-LAS-AMAZONAS#page=174 (consultado el 27/07/2012).

viaje no viene a ser más que un periplo, un regreso, puesto que todo conocimiento no es más que un recuerdo[8]; un recuerdo de aquella Edad Dorada, de aquel paraíso en el que una vez moramos y al que ya sólo nos es posible volver a través del perfeccionamiento espiritual:

*For tonight we must leave*
*With the first gentle breeze*
*For the isles of ken we are assailing*
*Just like Ullyses, on an open sea.*
*On an oddysey of self discovery*[9]

De igual modo, la idea del laberinto circular se relaciona con el tema anteriormente tratado de los ciclos vitales y de la Naturaleza, de la vida y la muerte, así como con la idea de la eternidad del Tiempo y el Cosmos. El laberinto es circular y su dificultad se debe a que es un viaje iniciático; circular como viene a ser el ciclo de la reencarnación, cuyo objetivo es el mismo, el perfeccionamiento espiritual, la liberación del alma. El laberinto es una expresión espacial / física del concepto de la reencarnación, un círculo en el tiempo. Y es circular porque es un regreso al estado perfecto, la Edad Dorada de la que hablaran Hesíodo, Platón, y tantos otros.

Según el orfismo, la especie humana tiene una composición dual, habiendo sido creada a partir de la mezcla de la sangre del dios Dionisos (representando su parte divina, el alma) y las cenizas de los titanes (representando el aspecto material y concuspicente, el cuerpo físico en definitiva); debido a esta suerte de pecado original, el individuo ha de buscar la expiación a través de un proceso de reencarnaciones en diversos seres[10], tiempo durante el cual el alma se va purificando hasta alcanzar el último estadio que viene a ser el del iniciado en los misterios órficos. En efecto, para los seguidores de esta corriente, los preceptos y normas de vida atribuidos al mítico Orfeo producirían la liberación del ciclo de reencarnaciones, escapando así el alma del iniciado al triste destino *post mortem* del común de los mortales, condenados por su ignorancia a residir tras la muerte en un oscuro reino subterráneo y en ocasiones siendo víctimas de crueles castigos, o con suerte llevando una muy monótona "vida", más o menos como se describe en el canto X de la *Odisea*[11] o en el diálogo platónico *Gorgias*[12].

8. Platón, *Menón* 86ª.
9. "*Pues esta noche debemos partir/con la primera brisa suave/hacia las islas del conocimiento navegamos/al igual que Ulises, por un despejado mar/ en una odisea de autodescubrimiento*". (Las traducciones son propias a no ser que se indique lo contrario).
10. No sólo humanos necesariamente. Acerca de la idea órfica de la reencarnación, Guthrie, W. K. C. *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el "movimiento órfico"*. Buenos Aires 1970.
11. Homero, *Odisea*, X.
12. Platón, *Gorgias* 493ª.

Para esto, a los iniciados se les transmitía una serie de conocimientos e instrucciones muy concretas acerca de cómo actuar en vida y de lo que hacer tras la muerte. Se han hallado numerosas tablillas con las que se enterraban los adeptos, en las cuales figuran una serie de instrucciones acerca del camino a seguir y lo que decir una vez llegados al reino de los muertos[13]. El momento crucial es cuando se llega a las dos fuentes, la de la memoria y la del olvido; si se bebe del olvido, consecuentemente se olvidarán las enseñanzas recibidas en vida y se pasará a una triste semi-existencia que se extenderá por el resto de la eternidad; mientras que si bebemos de la fuente de Mnemósine seguiremos recordando las instrucciones y alcanzaremos los Campos Elíseos, donde las almas moran felizmente por toda la eternidad libres de preocupaciones, reviviendo eternamente la época más feliz de su vida[14].

Mnemósine es mencionada en uno de los temas del nuevo álbum de DCD, de pronta publicación; este tema, titulado *Amnesia*, se relaciona con estas ideas, puesto que el tema de la canción es la importancia de no olvidar, para aprender de los errores pasados y evolucionar espiritualmente:

*Memory, help me see*
*Amnesia*
*Memory, set me free*[15]

En este sentido, es interesante el hecho de que DCD dedicara otra de sus composiciones (*The Lotus Eaters*) al pueblo de los lotófagos que aparece en el canto IX de la *Odisea*. Esta gente, que habitaba una isla del norte de África en un entorno paradisíaco, se alimentaba exclusivamente de una planta que les dejaba en un estado de completa felicidad, pero también de completa inactividad, sin deseo alguno de hacer nada. En este sentido, son un claro símbolo de la tentación de abandonar la lucha espiritual y vivir en la inopia, olvidando el deber espiritual de alcanzar la sabiduría; incluso podemos ver en esta isla y sus gentes un trasunto del destino de las almas de los no iniciados, condenadas a vivir una pseudoexistencia, sin apenas conciencia.

Se ha mencionado más arriba que el disco *Into the Labyrinth* casi puede considerarse un álbum conceptual, en el que se van describiendo diversas etapas del mito de Teseo y el Minotauro. Conviene recordar que por lo general todo mito se encuentra asociado a una determinada ceremonia ritual, y muy probablemente tam-

13. Acerca de las tablillas órficas, v. Bernabé, A. y Cristóbal, S. *Instrucciones para el Más Allá*. Madrid 2001.

14. Ortega, A. *Píndaro*; *Odas y fragmentos*. Madrid 2002.

15. *"Memoria, ayúdame a ver/ Amnesia/ Memoria, libérame"*.



*Laberinto*
*Rocky Valley, Tintagel, Cornwall*
*Inglaterra*

bién sea el caso de este mito concreto. De hecho, algunas versiones especifican que el laberinto era el recinto sagrado en donde Ariadna realizaba sus danzas[16]. Este detalle hace pensar en que esta figura tendría ciertas funciones religiosas, probablemente ligadas a algún tipo de rito de fertilidad, como parece confirmar el protagonismo de la figura del toro, presente en muchos cultos de este tipo en toda la zona del Mediterráneo oriental. Así pues, todo ritual suele comenzar con una danza sagrada destinada a propiciar el favor de los dioses o espíritus, del mismo modo que se realizaba un acto ceremonial antes de emprender un viaje o empresa. Por ello, nada más adecuado que abrir el disco con un tema inspirado en las danza sagrada de los aborígenes australianos, dedicadas a la Serpiente del Arco Iris, deidad relacionada con la fertilidad y el renacimiento[17], ambos temas centrales del mito griego, como ya se ha visto.

16. Kerenyi, K. *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, part I.3 (p. 90ss.) Princeton University Press, 1976.
17. Acerca de la mitología de los aborígenes de Australia, v.: *Religion in Aboriginal Australia: an anthology; Max Charlesworth...[et al.]* Queensland 1984.

El siguiente corte del disco, *The Wind that Shakes the Barley,* aunque se trata de un antiguo tema tradicional irlandés, encaja bien aquí por su temática. Al tratar acerca de los sentimientos de un joven antes de partir hacia la guerra se puede establecer fácilmente un paralelismo con el joven Teseo decidido a liberar a su ciudad del terrible impuesto. Del mismo modo, el instrumental *Ariadne* nos evoca el momento de la llegada del héroe a la corte del rey Minos, y el enamoramiento de la princesa y su decisión de ayudarle a acabar con el monstruo. Más adelante en el disco nos encontramos con el tema *Towards the Within,* que parece anunciar el momento en que Teseo se introduce en el laberinto dispuesto a luchar con el Minotauro y a regresar después a su patria.

Otro tema más de este disco que tiene que ver con el mito que nos ocupa se llama *The Spider's Stratagem,* título que remite inmediatamente a la película de B. Bertolucci (*Strategia del ragno*, 1970) del mismo título. Este film, a su vez, está basado en un cuento corto de Jorge Luis Borges (*Tema del traidor y del héroe*), el cual ahonda en la temática tan querida para su autor de la circularidad del tiempo y de la eterna re-actualización de las cosas pasadas. Así pues, en este caso se trata de un laberinto temporal por el cual vagamos en círculos constantemente sin ser capaces de escapar, hasta el momento en que nos volvemos conscientes de esta situación a través de la indagación interior, siendo este momento el principio de nuestra liberación.

Y cabe preguntarse finalmente cuál es el secreto para superar estas pruebas, para encontrar el valor necesario para superarlas y alcanzar así la sabiduría y la liberación espiritual; la respuesta de DCD parece ser el amor, tal como podríamos interpretar a partir del tema *In Power We Entrust the Love Advocated (Garden of the Arcane Delights*, ep 1984):

> *The way lies through our love*
> *There can be no other means to the end*
> *Or keys to my heart*
> *You will never find*
> *You will never find*[18]

La ilustración de la portada de este ep, realizado por Brendan Perry, muestra un paisaje que recuerda bastante al de las tablillas órficas, y según la propia explicación del autor, ahonda en los temas tratandos a lo largo de este escrito:

> *"…The naked blindfolded figure, representing primal man deprived of perception, stands, within the confines of a garden (the world) containing a fountain and trees laden with fruit. His right arm stretches out - the grasping for knowledge - towards a fruit bearing tree, its trunk*

---

18. *"El camino pasa por nuestro amor/ no puede haber otros medios para el fin/ o las llaves de mi corazón/ nunca encontrarás/ nunca encontrarás".*




*Portada del EP Garden of the Arcane Delights (1984)*
*de Dead Can Dance*

> *encircled by a snake. In the garden wall - the wall between freedom and confinement - are two gateways: the dualistic notion of choice. It is a Blakean universe in which mankind can only redeem itself, can only rid itself of blindness, through the correct interpretation of signs and events that permeate the fabric of nature's laws."*[19]

Así pues, dependemos de nuestra capacidad para comprender e interpretar correctamente las señales que nos son dadas y de nuestra voluntad para elegir el camino correcto y liberarnos así de esta existencia aprisionada en el mundo material, para finalmente alcanzar la verda-

19. "La figura desnuda y con los ojos vendados que representa al hombre primitivo, privado de la percepción, está dentro de los límites de un jardín (el mundo) con una fuente y árboles cargados de frutos. Su brazo derecho se alza -la captación del conocimiento- hacia un árbol con frutas, cuyo tronco lo rodea una serpiente. En el muro del jardín –el muro entre la libertad y la reclusión- hay dos puertas: la noción dualística de la elección. Se trata de un universo reminiscente de Blake, en el cual la humanidad sólo se puede redimir, sólo se puede librar de su ceguera a través de la correcta interpretación de las señales y sucesos que impregnan el tejido de las leyes de la Naturaleza".

dera existencia espiritual. Y la única fuerza capaz de proporcionarnos esta capacidad es el amor.

En la obra de DCD pueden encontrarse aún muchas más referencias a mitologías y creencias, no sólo de la Antigüedad clásica, sino también de muchas otras tradiciones culturales de diversas partes del globo; pero todas conllevan un mensaje místico similar al que se ha bosquejado en este artículo. Este autor espera que sirva de introducción a la obra de Dead Can Dance así como para apreciar su música y lírica desde otra perspectiva.





# La esencia clásica en la música gótica actual

*Vicente Domínguez Manzano*

*Licenciado en Filología Clásica e Hispánica*

## Resumen

**Dentro de la música gótica actual voy a hacer una exposición detallada de dos grupos musicales *underground: Rosa Crux* y Ataraxia. Para ello no sólo tendré en cuenta los criterios musicales sino que también tiene su importancia la lengua escrita, por una parte el latín alquímico medieval que interpreta *Rosa Crux*, y un latín actual compuesto por Ataraxia. En el aspecto religioso y científico es muy significativo el esoterismo, la profecía, más frecuente en latín alquímico y, además de lo profético en Ataraxia, sobresale lo sagrado y lo mágico de su obra. La adaptación de los textos antiguos al contexto de la música oscura actual será la fuente de inspiración de este artículo.**

Hablar de la esencia clásica en la música gótica actual de dos grupos tan especiales como *Rosa Crux* o *Ataraxia* es zambullirnos en lo más profundo de las aguas. Y es precisamente porque abarcan una amplia gama de referencias culturales que se añaden a su música. Es una música llena de elementos esotéricos, religiosos, paganos y cristianos en *Rosa Crux*, a los que hay que añadir en *Ataraxia*, además de éstos, el componente filosófico y pictórico. Es muy rica y variada la música de ambos grupos junto a la simbología dotada de elementos crípticos y alegóricos. Esta música oscura en ambos grupos tiene una concepción diferente dentro de las influencias musicales. Para ello tendré en cuenta una estructura tripartita: en primer lugar haré una exposición sobre la denominación de ambos grupos, la alquimia y la piedra filosofal, la religión y la profecía, las influencias e inspiraciones musicales y el uso de una lengua extraña como el latín. A continuación haré un comentario audiovisual de dos canciones de *Rosa Crux* y un DVD completo de *Ataraxia*. Finalmente llevaré a cabo una conclusión sobre los contenidos expuestos.

*Rosa Crux*
*Tabla alquímica*

## I. Aspectos más relevantes en su obra musical

### Explicación de los símbolos de los nombres de Rosa Crux y Ataraxia

Los emblemas de la Rosacruz[1] son las rosas rojas, símbolos de la purificación del deseo, sobre la cruz que representa la materialidad. Los Rosacruces[2] son sociedades secretas surgidas en Europa después de la Edad Media. Dicen proceder de la Antigüedad legendaria, pues al decir de ellos, remontan su origen a la sabiduría esotérica del antiguo Egipto en tiempos de *Akenathón* (siglo XIV a. c.) cuando los primeros rosacruces se habrían reunido en las Cámaras Secretas de la Gran Pirámide para la iniciación de los grandes misterios.

Los símbolos de la cruz son numerosos[3]. Una de las múltiples manifestaciones de la cruz es el Fuego, que debe entenderse como el de la inteligencia; todo está en relación con las cosas del espíritu. Es instrumento de violencia y tormento, *"la dolorosa tarea de pensar"*. La cruz es el cruce de dos líneas, símbolo primario de la luz. Una de sus formas es la T *au)* que deriva del instrumento con el que en la remota antigüedad se hacía salir el fuego, *"la luz oculta"* de la madera. Más tarde, se identifica con otro instrumento de analogías ígneas: el martillo de *Thor,* o el hacha -la doble hacha- con la que Plutón parte en dos la frente de Zeus, abriendo de paso el nacimiento de Atenea, la diosa de la Sabiduría, otro emblema del Fuego. Como el doble mazo de la divinidad máxima de los celtas nórdicos, *Dagda*, alude a la doble actividad –creadora y destructora- del Fuego.

Palabras de significado preciso como *Verbo, Logos, Palabra*, etc. han terminado por perderlo al ser puestas al servicio y como representación de las racionalizaciones de los teólogos. Lo mismo ha ocurrido con expresiones tales como "Uno", que desde tiempo inmemorial ha sido empleado como título del Principio Último (*Ekam* en sánscrito, en hebreo *Ejad,* Εκας en griego, fueron siempre títulos de la incognoscible fuente de la que brota el espíritu.

La cruz de 3 brazos de origen egipcio, fue la que recogieron los Templarios. Consta de 3 brazos superiores en llamas. La acogieron los filósofos alejandrinos, platónicos y neoplatónicos. Dio lugar a las Tríadas.

1. www.fraternidadrosacruz.com/el_emblema_rosacruz.html (29-09-2012)
2. http://formacionpastoralparalaicos.blogspot.com.es/ (29-09-2012)
3. www.unidad-servicio-uruguay.org/a4r6p1.pdf (29-09-2012)

Hasta aquí algunos de los numerosos símbolos de la cruz. Luego unos teólogos cristianos se encargaron de darle el peor de los símbolos: el de la muerte. No obstante, el poeta cristiano Tertuliano comparaba el árbol original de la cruz con el árbol de la vida. El *Lignum Crucis*[4] del poeta cristiano Venancio Fortunato lo podemos traducir como "árbol de la cruz". Algunos artistas esculpen y pintan la cruz como un árbol con ramas, flores, hojas y frutos tras la muerte de Cristo. Estos pintores, al representar el árbol de la cruz como un árbol de fertilidad retornan a las tradiciones paganas. La inscripción INRI[5] de la cruz es interpretada en los evangelios del Nuevo Testamento como *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*. Sin embargo en los textos masónicos este latín alquímico es interpretado desde una doctrina fálica y vitalista. Esta inscripción equivaldría a *Igne Natura Renovatur Integra*. *"Toda la naturaleza será renovada por el fuego"*. Interpretan el *igne* como inteligencia. Hay algunas más en latín alquímico. En hebreo *Iod, Nun, Resch, Iod,* responden a las de los 4 elementos: *Ian* (agua), *Nut* (fuego), *Ruaj* (soplo) e *Iabejad* (tierra). En griego *iota, ny, rho, iota* podría ser *Idee, Nekrophancia, Rektes, iatrikon.* Es esta apariencia de muerte, activa medicina, lo que alude al estado extático.

La identificación de la rosa con la cruz[6] es clara porque, siendo ésta el cruce de dos líneas, la esencia de la rosa es la intersección, el punto de donde procede el Fuego: que es lo que la Ro-ja Rosa representa. Uno de los títulos de la *"Madre del Creador"* es el de *"Rosa Mística"*. Del mismo modo que *Ishtar (Astarté), iSHá* (mujer,) e *iSiS* son sinónimos de rosa.

El color rojo corresponde al iniciado de la *Rosa Crux*. Es la representación en términos de Luz, de la Ro-xa, (avéstico *raoxsma "luminoso"),* Roja o Rosa. Y desde que ésta está asociada con la cruz, alude a la *"sangre"* del Uno, que al derramarse da vida a sus hijos. En la mitología griega la rosa roja brotó de la sangre de Afrodita al haberse pinchado el pie con la espina de una rosa blanca. En un texto de latín alquímico interpretado por *Rosa Crux*[7] se hace esta alusión a la rosa: *["La rosa señala a los mártires, / tiemblo y estoy atemorizado…"] =[ "Rosa signat martyres/ Tremens sum ego et timeo…"]* Y en un latín actual de *Ataraxia* se observa este doble significado: *["Una rosa pánica siempre floreciente al inclinarse me descubrió la luz y la muerte…"]= ["Sempervirens panica rosa/ obliquitans luces mortis me invenit…"]*[8].

Por su parte, el nombre de *Ataraxia* tiene relación con la filosofía de Epicuro[9], el cual distingue dos clases de placeres: el placer estático,

4. http://es.wikipedia.org/wiki/Lignum_Crucis (9-07-2012)
5. Ver nota 3.
6. Ver nota 3.
7. Del Cd de *Rosa Crux In tenebris* 2002.
8. Del Cd de Ataraxia *Simphonia sine nomine* 1994.
9. Nicola Abbagnano: Historia de la filosofía. Volumen I, Editorial Hora, SA 1982.

que consiste en la privación del dolor, y el placer en movimiento, que consiste en el gozo y en la alegría. La felicidad consiste solamente en el placer estático o negativo, *"en el no sufrir y no agitarse"* y se define, por tanto, como αταραξια (ausencia de turbación) y απονια (ausencia de dolor). Es un placer puramente espiritual. En Epicuro destacan los jardines, lugar en los que los filósofos paseaban y mostraban sus enseñanzas a sus discípulos en un ambiente bucólico. De ahí que el grupo sienta una gran predilección por los jardines. También se inspira en el proverbio griego γνοστι τε αυτων *:* en latín clásico *nosce te ipsum: "Conócete a ti mismo"*[10]. Hay un álbum[11] de *Ataraxia* con el título anterior, en latín, donde se dice al final de la estrofa: *["…Nihil admirari Ego sum qui sum"]=[… "No hay nada por quien sentir admiración: Yo soy quien soy"]. Ataraxia* hace hincapié en su concepción sobre el arte**:** *"la vida es arte y el arte es vida"***.** Según ellos, el arte (la música) debería mantenerse al margen de la racionalidad para potenciar *"lo sagrado*", *"el misterio".* El aspecto de *"lo sagrado"* es fundamental en la obra de arte, el exceso de racionalismo nos conduce a la trivialización del *"misterio",* esencial en la composición artística. Sin el misterio se pierde toda identidad espiritual. Esto no es óbice para que también dentro de *"lo sagrado"* conviva "*lo diabólico*" que también forma parte del rito como un acto de catarsis que nos libere de ese δαιμων interno.

## *La alquimia,la piedra filosofal*

La palabra alquimia[12] deriva del griego χυμεια (soldar, alear convertir), en antiguo egipcio *kmt* "tierra negra" y a través del árabe *al-khimiya* nos ha dado la palabra actual alquimia. Si ésta consiste en transformar en oro diversos metales como el mercurio, del mismo modo se pueden hacer transformaciones en el hombre a través de las ciencias ocultas. La piedra filosofal[13] se conoce como el *lapide philosophorum*, piedra de los filósofos, o piedra filosofal. Al ser *"Piedra"* un elemento de construcción, y *"filosofía"* se traduce como inclinación a la sabiduría, podemos decir que se trata de un cuerpo o material de construcción que posee por sí mismo una afinidad por el saber, y tiene una pertenencia especial para el filósofo. Se traduce como lápida o losa. Una, generalmente blanca, en la que se graba una inscripción. El instrumento con el que se graba: lengua, estilete, pincel o lápiz; y el escultor que realiza la inscripción. Lápiz procede del sánscrito *Lap* que significa Hablar, el Habla, el Lenguaje, y *Lipi* se traduce como escritura, Alfa-beto. *Lapide* representa el Verbo y su Sustancia. Así definen a la piedra filosofal Richard Payne

10. Enrique Cases: *Antropología teológica* 2004
http://perso.wanadoo.es/enriquecases/ (12-07-2012)
11. Del Cd de Ataraxia *Nosce te ipsum* http://www.twilight-records.com.ar/
12. http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/3968687/La-alquimia-en-la-historia.html (2-07-2012.)
13. Ver nota 3.

Knight y Eliphas Levi: *"La piedra filosofal es realmente la piedra filosofal, la filosofía es verdaderamente semejante a una joya mágica cuyo toque transmuta sustancias base en piedras preciosas como sí misma. La sabiduría es el alquimista polvo de la proyección que transforma miles de veces su propio peso bruto de la ignorancia en la preciosa sustancia de la iluminación"*[14].

## *La religión: su relación con la ciencia, la profecía*

El aspecto religioso en ambos grupos se caracteriza por lo místico, lo sagrado**.** La importancia que da *Rosa Crux* a lo religioso estriba en la necesidad de priorizar sobre todo en romper con tabúes que nos impiden acercarnos a dar opiniones personales acerca de los textos religiosos. Ante todo, hemos de eliminar el tabú de que ciencia y religión son irreconciliables. La Edad Media ha sido muy rica en religiosos que se han ocupado del estudio de la alquimia, en conciliar diferencias insalvables entre filosofía y cristianismo, en experimentar con sustancias químicas para la búsqueda de la piedra filosofal y el elixir de la eterna juventud; todo lo contrario sucedió a partir del Concilio de Trento donde la iglesia y la ciencia no van por el mismo camino. Pero también hay que tener en cuenta que quienes construyeron las iglesias o las catedrales, nos han hecho partícipes de nuestra cultura religiosa. De igual modo la elección de los instrumentos, las campanas, el carillón, los cantos del coro heredados de las tradiciones de los oficios y las liturgias, han pasado a través de los tiempos a formar parte de una herencia cultural que de una u otra forma no podemos olvidar. Hay que concebir todo esto como herramientas de trabajo con las que podemos crear una obra de arte que es lo que nos puede reconfortar y no estar siempre sometidos a la repetición y a la inacción. En *Ataraxia* es muy notable el significado de la piedra, símbolo de lo que el hombre ha perfeccionado, su pasado antropológico; es a la vez la piedra con el significado de *petra* que es una piedra que nos retrotrae a las construcciones maravillosas que nos dejaron grandes civilizaciones como herencia cultural, pero también simboliza la piedra preciosa, *ut supra dixi, lapide philosophorum*, que a través de operaciones de magia nos hace llegar a los secretos que guarda la naturaleza. El agua representa el subconsciente y ésta nos transportará en su álbum posterior a un mundo maravilloso de ninfas, nereidas, hadas, sátiros, duendes, etc. El concepto de divinidad es muy amplio, abarca un animismo muy enraizado en la sustancia mágica, fuente de creación y transformación.

La profecía está atestiguada desde la antigüedad[15]. En la antigua Grecia se registraban a través de los oráculos, también en Roma eran céle-

---

14. Richard Payne Knight y Eliphas Levi: *Lenguaje simbólico del arte antiguo y la mitología*. Londres; *Negro y Amstrong*, 1836.
15. Profecías incumplidas del Fin del Mundo:
http://www.taringa.net/posts/noticias/1409367/Profecias-incumplidas-del-Fin-del-Mundo.html (18-07-2012)

bres las profecías de los augures. Y encontraríamos más civilizaciones si siguiéramos rastreando a lo largo de la historia. Desde que surgiera el cristianismo se han realizado numerosas profecías sobre el fin del mundo desde sus inicios hasta el año presente del 2012.Muchas profecías se han hecho a lo largo del siglo XX, y se siguen haciendo actualmente. Pero, ¿hasta qué punto hemos de confiar en las profecías? Es algo que sucede también en nuestros días, pero que muy pocas se cumplen. Fue célebre la profecía que se hizo sobre el fin del mundo que tendría lugar en el año 1000, fecha tan señalada por ser final de siglo. Todo ello forma parte de la estrategia del terror, del miedo, algo que siempre entra a formar parte de la historia de la humanidad. He aquí el fragmento poético antiguo titulado Rosa signat[16] que interpreta Rosa Crux: *["La rosa señala a los mártires / Tiemblo y tengo miedo / Día aquel, día de cólera/ De calamidad y miseria / Día grande y muy amargo..."]=[Rosa signat martyres. / Tremens sum ego et timeo / Dies illa, dies irae / Calamitatis et miseriae / Dies magna et amara valde…].*Tomás *Celano*[17], inspirándose a su vez en éste mismo y en otro similar, en el Libera y sus variantes y en las Profecías Sibilinas, compone su particular *Dies irae* dando más amplitud a sus estrofas. Se compuso en tono apocalíptico para profetizar el fin del mundo. Tiene una rima admirable y una gran belleza dentro del latín místico. Se hizo muy famoso cuando se cantaba en gregoriano en las iglesias: *"Día de cólera, día aquel / como David a la profetisa el mundo en cenizas se convertirá"…]= [Dies irae, dies illa / Solvet saeculum in favilla / Teste David cum Sybilla"...].* También en la Edad Media San Marcial de *Limoges*[18] en su libro *Prosa de los muertos* alude de igual modo a este suceso apocalíptico*: ["… Día de cólera / Día aquel / Día de trompeta y de lamento / Día de dolor y de miedo…]= ["…Dies irae / Dies illa / Dies tubae et clangoris / Dies luctus et tremoris…"].* En *Prophetia*[19]*, Ataraxia también alude al aspecto profético: ["Todo lo que nace muere con igual impulso / Es cierto que hemos de morir/ Incierto si en aquel mismo día]= [Omnia orta occidunt aequo pulsat / Pede moriendum certum est / Incertum an eo ipso die].* Contrasta la idea terrible sobre la muerte que se da en los textos del latín alquímico medieval, señalando el día funesto de la muerte, con la concepción del texto compuesto por Ataraxia, donde se muestra el día seguro de la muerte, pero sin saber cuándo sucederá.

## *Influencias e inspiraciones musicales.*

## *El uso de una lengua extraña: el latín*

En el artista siempre hay alguna influencia, ya que nadie puede pretender ser completamente original, bien por gusto hacia un determinado

16. Ver nota 7.
17. Ver Bibliografía: *Le latin mistique*. Capítulo XVIII.
18. Ver Bibliografía: *Le latin mistique*. CapítuloXVIII.
19. Del Cd *Simphonia sine nomine* de Ataraxia, 1994.

compositor o grupo, o de una forma voluntaria o involuntaria. Esto se da porque dentro de la naturaleza hay una sagrada mímesis y de la mezcla caótica de sonidos salen a veces magnas composiciones y un estilo, si no totalmente personal, sí al menos nuevo y genuino. Todo ello forma parte dentro de un estilo de música oscura en ambos conjuntos. *Rosa Crux* tiene cierta influencia de *Stravinsky* en la forma de concebir el ritmo y clases de lecciones sacadas de otros compositores. Pero lo más original en *Rosa Crux* es la BAM (ya hablaré a posteriori en su video *Aglon).* Su música es actual, tiene rasgos antiguos en los temas, pero al mismo tiempo sus instrumentos musicales, en especial los sintetizadores, le otorgan un estilo muy personal, lleno de viveza. Se puede decir que todo este material que pone el grupo está al servicio de su obra: el decorado, los objetos, lo tenebroso, el sonido… Todos ellos forman parte de la música.

Por lo que hace referencia a Ataraxia, además de la consabida influencia del prerrafaelismo en la música oscura que hacían grupos como *Dead Can Dance, Cocteau Twins o His Name is Alive* y la predilección por los poetas románticos, su música es considerada contemporánea por ellos mismos, aunque se advierta un gusto exquisito en sus estilos medieval, neoclásico y renacentista. Y esto se acentúa aún más con la variedad de lenguas clásicas y modernas en sus canciones, igual que los instrumentos antiguos y modernos, y la evolución de su estilo musical oscuro, propio del gótico, hacia otro donde se mezcla también la mitología desde sus raíces pero mirando también al futuro. Lo más significativo es que toda esta mezcla de instrumentos antiguos y modernos, además de los sintetizadores, dan a su música el carácter de una obra de arte que se plasma en sus cuadros de gran belleza e inspiración junto a sus gestos, con la inclusión de un mimo en sus actuaciones musicales, que se enmarca en una antigua afición por el teatro.

*Rosa Crux* no escribe las letras de las canciones. Se sirve en su mayoría de textos del latín alquímico y algunos del hebreo de época antigua. Son composiciones breves. Los textos del *Dies irae* datan del 850 y fueron introducidos en las misas de *Requiem.* Fueron suprimidos a partir de 1970 porque denotaban tristeza y melancolía, pero nada más lejos, se pueden adaptar además del gregoriano a instrumentos modernos y sintetizadores. Este latín alquímico nos puede parecer extraño, pero tiene una gran sonoridad y economía lingüística. No se da mucha importancia a la palabra, la voz es una herramienta utilizada abstractamente por el grupo. El sonido, al ser una materia sonora, puede crear una forma a través de él. Hay una clara vocación de hacer música evitando repetir los temas en el siguiente álbum. Lo más importante es la calidad musical, independientemente de la lengua en la que se compongan los textos.

Por su parte *Ataraxia* muestra predilección por la palabra. Es un elemento mágico, divino. Sus composiciones están escritas en varios idiomas antiguos y modernos. En algunas canciones se sirven de

textos antiguos en latín como los *Carmina Burana*, la mayoría de las canciones en dicha lengua están compuestas en latín actual. Algunas composiciones están inspiradas en poemas de *Safo* que los traducen del griego arcaico a otras lenguas modernas. Conciben el griego como la *"lengua unida al pasado, a la materia espiritual"*; el inglés es *"el futuro"*. La mezcla de estilos, de letras y de instrumentos define perfectamente su música.

En una escena de la película *Orfeo* de Jean Cocteau[20], Orfeo dice a su amante Eurídice, después de que ambos despertaran del sueño de la muerte y le objetara ella de que no descansara:*"Mis libros no pueden escribirse solos"* a lo que ésta responde*: "Los libros se escriben solos"* y Orfeo añade como colofón: *"Yo les ayudo"*- Las obras nacen por imitación de la naturaleza, pero los poetas las modelan, les dan un tono personal con su *lapide philosophorum.*

Muchas lenguas, antiguas y modernas, emplea *Ataraxia*. Hasta se atreve a cantar un *mantra* en sánscrito bajo el título de *"Gayatry"* del álbum *Llyr*[21]*: Ut in principio dixi,* hablar de *Rosa Crux* y *Ataraxia* es zambullirnos en aguas profundas, pero como indicó *Illic Svytic*, en nostrático: *"La lengua es un vado a través del río del tiempo / Ella nos conduce a la morada de nuestros antepasados / Pero aquellos a quienes les asustan las aguas profundas / Nunca podrán alcanzarla"*[22].

## II. Comentarios audiovisuales de tres canciones

## Aglon

Es una actuación en vivo de un concierto de *Rosa Crux* donde se pueden observar los rasgos de su música oscura o gótica. Esta canción, *Aglon* tiene lugar durante una noche blanca en la que no se duerme porque ya se tiene demasiado miedo para eso. Al miedo se le identifica con la noche, la oscuridad, la muerte, en suma es el miedo a lo desconocido. Pero esto se afronta dando respuestas valientes desde la sinceridad de la religión total y no de una manera pueril como hacen la mayoría de las religiones. Por eso la noche blanca es la respuesta mediante la música a todo lo relacionado con esta problemática de la muerte. En la sala hay muchos de sus elementos característicos: la oscuridad, pero al mismo tiempo las lucecitas, el humo artificial, las campanas y carillones, las paredes con las fotografías de un hombre, y las calaveras. Todo esto forma parte de la imaginería de la cultura cristiana, pero que nos da a entender la convivencia entre la vida y la aceptación de la muerte.

20. Jean Cocteau, *Orfeo*. 1950.
21. Cd *Llyr* de Ataraxia, 2010.
22. F. Villar Liébana: "Lenguas y pueblos indoeuropeos" Editorial Gredos, 1991.

Lo que más sorprende y agrada son los instrumentos musicales. La voz y la guitarra eléctrica de Olivier forman instrumentos únicos. Digo esto porque la canción de *Aglon* es un homenaje al sonido, ya que dicha canción se compone de palabras sueltas, donde no hay períodos interminables, cada verso lo forma una o dos palabras. Esta austeridad de palabras potencia el ritmo, la fuerza del ritual. Con la guitarra aumentan las vibraciones. Pero lo que le da una vivacidad aún mayor es la BAM, la Batería Acústica Media, una de las creaciones del grupo, consistente en una caja de ritmo que pilota varitas a través de electroimán y que las hacen golpear sobre cajas de batería. Además el piano que toca Claude es un sintetizador….Todo este conglomerado le da un encanto especial a la canción.

## *Omnes qui descendunt*

El videoclip *omnes qui descendunt* ofrece una muestra de la simbología de lo profético. En su comienzo se muestra un eclipse (latín *eclipsem,* griego εκλειψις *"desaparición"*) de luna con sus fases lunares (luna nueva, cuarto creciente, luna nueva), luego aparece un círculo que poco a poco irá desapareciendo, el sol. Un coro interpreta la canción acompañada de guitarra, batería media, de sintetizadores que van marcando el ritmo de la marcha. Se dispone la tropa a marchar con su vestimenta, negra o blanca; hay un descenso a los infiernos, *vadam in portas inferi "iré a las puertas del infierno".* Los caballos decorados con grandes sábanas llevan calaveras en la parte posterior de su cuerpo. El sol aparece en su plenitud al principio para ir decreciendo en forma de anillo. Al bajar los marchadores se encuentran a una pareja, en un círculo alrededor de la misma que encienden en los bordes del hierro. Simboliza la tierra y el fuego, la materia ígnea. Esta pareja puesta de rodillas en una posición hierática, como estatuas inanimadas, recobra vida, se dan con un polvo muy fino y se cubren de barro (el polvo tiene un carácter simbólico, forma parte de la materia visible "polvo eres y en polvo te convertirás" y el mismo barro representa el origen de la vida que en tantas mitologías se hace referencia al mismo, así como el filósofo presocrático *Anaximandro*). Esta pareja va a interpretar una danza muy original, *"la danse de la terre*", con los mismos gestos. Esta danza tiene como fuente de inspiración el *Teatro de la crueldad* de Antonin Artaud[23]. Algunas de las innovaciones del teatro de Artaud atañen a la puesta en escena como punto de partida de la escena teatral. En el lenguaje no se da tanta importancia a la palabra hablada sino que se hace hincapié en ella a través de los sueños; se da gran importancia al movimiento. Los instrumentos musicales son tratados como objetos y parte del decorado. En cuanto a la vestimenta, la pareja, desnuda, no lleva ningún vestido moderno y esto se explicaría por el hecho de conservar la belleza del ancestral ritual. La representación no se hace en una sala encerrada sino que se sustituye por un lugar donde haya comuni-

23. *Antonin Artaud*: "El Teatro de la Crueldad". Primer Manifiesto (1932). http://www.dementioteka.com/web1/teatro%20de%20la%20crueldad.htm

cación directa entre el actor y espectador. Supresión del decorado. Finalmente, sin un elemento de crueldad no puede existir el teatro. Todas estas características se dan en *"la danse de la terre"*. Una vez finalizado el ritual de la danza los levantan en unas andas como en una procesión. Desaparecen, quedan restos en forma de polvo. ¿Ya no quedan vestigios de vida? Podemos afirmar, semejante a un proceso de alquimia, que la materia no se destruye sino que se transforma.

Los títulos del álbum muestran las sucesivas etapas del viaje. Desde el título *Procumbere*[24] con el *palpebrae meae caligaverunt "mis párpados se oscurecieron", terra procumbens "la tierra se postra", trepidantes coeli "los cielos tiemblan"; inclinantes inferi "los infiernos se inclinan", se llega al sursum corda "arriba los corazones"; de donde pasamos al omnes qui descendunt "los que bajan", non mortui sed data somni "no muertos sino dormidos"*, hasta llegar al final con el título *Salve Crux "sálvanos cruz"*. Todo este descenso a los infiernos marca un clima de terror, de miedo a la muerte en un tono apocalíptico. Pero si observamos detenidamente la letra y las imágenes y miramos los gestos de la danza, todos idénticos como si fueran uno solo en frente del espejo comprenderemos aún mejor su significado. En la película *Orfeo* de Jean Cocteau[25], después de la escena de la muerte de Segeste, poeta amigo de Orfeo, una voz en off, sale del coche que le lleva al tanatorio: "Los espejos harían bien en reflejar más allá". Orfeo habla de su vida diciendo que está dormido, que es como si no despertara nunca del sueño. A través de esta frase se resume el contenido del videoclip, hay un descenso a los infiernos, todo se oscurece, todo tiembla, se derrumba, pero la muerte no es un paso definitivo hacia el final porque *non mortui sed data somni "no estamos muertos sino dormidos".*

## *Os cavaleiros do templo*

Hay en el video de Ataraxia toda una serie de rasgos que definen el estilo gótico, medieval, renacentista, neoclásico de Ataraxia: imágenes de las catedrales, monasterios, castillos, vestidos antiguos, el valor simbólico de las piedras, las cartas del tarot e instrumentos musicales antiguos y modernos. Grandiosas las fotografías de Livio Bedeschi. Todo ello en pro de una estética del misterio, de lo sagrado. Empezando por los rasgos referentes al decorado se puede observar en primer lugar la oscuridad que representa los secretos, los misterios que encierran todos los objetos, especialmente la piedra que desde la antigüedad algunos autores neoplatónicos clasificaron los mitos en teológicos, físicos, psicológicos y materiales. Estos últimos hacen referencia a los elementos de este mundo: plantas, animales y piedras que rastrean las leyes de una simpatía cósmica y a través de operaciones de magia pueden remontarse estos elementos naturales a su fundamento último. Por tanto,

24. Del Cd *In tenebris* 2002. Rosa Crux
25. Ver nota 17.

las piedras que nos parecen un elemento inerte, pero con el significado de *lapide*, no de *petra*, tienen un significado alegórico. Así Marbode[26], obispo y poeta cristiano que vivió a finales del S. XI y principios del XII, en el himno de las 12 piedras, explica que cada una de ellas es un símbolo de cada uno de los apóstoles, cada uno de ellos relacionado con los 12 signos del zodíaco. (En un reloj en Praga durante cada hora por medio de dos ventanillas se reflejan una serie de fotografías: en primer lugar aparece la figura de la muerte, un esqueleto a la derecha del reloj tira de la cuerda y luego la procesión de los 12 apóstoles. En el otro reloj con numeración árabe de las horas del 1 al 24, aparecen los 12 signos del zodíaco, según la tradición babilónica, mostrando el movimiento del sol y la luna). Es un tratado de hermenéutica lapidaria, un comentario al versículo 19-20 del capítulo 20 del Apocalipsis. Hay un significado críptico en esas piedras preciosas, como algunas piedras preciosas que se muestran en el video *Os cavaleiros do templo* También están presentes imágenes de caballeros y damas medievales, con sus vestidos de gala, además de las puertas con sus llaves que encierran dichos secretos, juegos de tarot con un gato negro. Se observan bandejas de frutas, manzanas, un racimo de uvas y una granada, con reminiscencias de lo báquico, la fertilidad, como algo propio de la *Ethereal Music* y como una esencia atemporal, como un ideal de belleza encarnado en la sensibilidad de Francesca que toca con suavidad los objetos del deseo.

El mimo ameniza la actuación con danzas, portando máscaras y vestimenta medieval. Interpreta la danza de los derviches en el transcurso de la canción de *Aperlae* como una muestra del aspecto multicultural de su arte. Es una danza mística que tiene sus raíces en el sufismo de Oriente Medio. Muy en consonancia con dicha canción por el hecho de que en su letra empiece con un canto al cosmos con palabras como contemplación, pulcritud, voluptuosidad, unión. Esta danza es un canto al movimiento perpetuo de los planetas alrededor del Sol y la organización en común del universo donde todos los seres se ayudan mutuamente.

Pasando ya al plano musical, la entrada está amenizada con imágenes de castillos, catedrales, y la voz melodiosa de *Francesca* en medio de sintetizadores, guitarra española, pandereta, *darbukha*, piano… Las canciones *Almourol* y *Batalha* son un homenaje a los caballeros templarios portugueses. En el conjunto de las canciones, de *Le ore rosa di Mazenderan*, me llama la atención la voz operística de Francesca, la combinación de lo oscuro del ambiente junto a los trajes de color rosa del mimo y la cantante. De *Lucrecia*, lo que más me seduce es el tono de la guitarra española con sintetizador y la *pandoura* que nos traslada a melodías del mediterráneo y *Odouarpa*, en la que la voz lírica de Francesca le da un tono muy personal. Pero particularmente me entusiasma la canción de *Aperlae*, una preciosa balada con la combinación de guitarra, piano y electrónica y la bella voz de *Francesca*, inspirada en un poema de Safo, y que es una simbiosis de

26. Ver bibliografía "*Le Latin mistique*". Capítulo XII.

lo antiguo y lo moderno, en la que se utilizan 3 idiomas: Latín, Inglés **e** italiano : *[“contemplatio, pulcritudo, voluptas, conjunctio” /= “contemplation, grace, sensual pleasure, unión”… mysteries, music, birth, / ocean, oxigene, space… Melodiosa piu arpa d´oro, piu dell´oro…]* Esta canción sentará las bases de su próximo álbum *Lost Atlantis* donde el agua, *ocean*, será el elemento clave. Esta canción es el perfecto colofón con rasgos al servicio de una nueva estética, en la que se entremezclan lo arcano de las antiguas civilizaciones con lo moderno de hoy. Su música mostrará una evolución, pero seguirán venerando a las fuerzas mágicas de la naturaleza.

## Conclusiones

Destaca en ambos conjuntos musicales una concepción holística de la religión, no en el sentido de religión dogmática, sectaria, sino que se trata de una religión en su esencia total. La gran variedad de símbolos como la cruz, las inscripciones, y su relación con los mitos, han dejado de tener sentido en una iglesia anquilosada en el pasado, más preocupada en perseguir todo lo referente al tejido carnal que en promover la cultura. Los bellísimos mitos, el griego del nacimiento de Atenea, el nórdico Thor y el celta Dagda, de placer y sexualidad desbordantes, que se utilizaron como bellas metáforas para explicar algunos símbolos de la cruz, han quedado para siempre en el olvido.

La recuperación de una lengua, el latín alquímico, desconocida, pero de un gran valor místico y de una gran cadencia rítmica tiene un valor como testimonio arqueológico de lo medieval. Esta lengua oscura, surgida antes de los albores del gótico, da variedad a la música gótica. Esta no se presta a una traducción lineal, no es prosaica, sino que descifra contenidos crípticos o esotéricos. Se adapta perfectamente a la música ritual. Al ser composiciones breves la repetición es algo muy propio de lo popular y lo sacro, como sucede con los mantra hindúes, los salmos, o las jarchas árabes. Hay una coincidencia de ambos grupos en lo sagrado, en el misterio. Si se prescinde de ellos el ritual pierde todo su sentido. Por eso en la danza de la tierra de *Rosa Crux* se conserva toda la esencia mágica del ritual. Una de las poquísimas cosas que antiguamente tenían su encanto en las misas era el ritual de las letanías, los *réquiems*, pero fueron suprimidas por su contenido lúgubre; sin embargo escuchar las letanías de Oda Relicta en latín causa un éxtasis místico muy profundo.

Pero también el neolatín de *Ataraxia* le da un aire neoclásico y sirve para enriquecer la música gótica. Son estrofas cortas, pero de un notable contenido poético y filosófico y hace referencias en algunos casos a la profecía.

Sobresalen las buenas adaptaciones musicales que se hacen a las lenguas modernas de mitos y poesías antiguas y el empleo de un latín actual en el grupo *Ataraxia*. El uso de los sintetizadores no empeora la calidad de la música si éstos se ponen adecuadamente al servicio de la obra musical y esto es lo que se pone de manifiesto en el conjunto de la misma.

Y termino con un verso lapidario del latín alquímico de una canción de *Rosa Crux: [Et lux perpetua / Luceat eis…]*[27].

## Referencias Bibliográficas:


**Libros:**

- Price, J. Alquimia. Un relato de algunos experimentos sobre mercurio, plata y oro. Oxford, 1782.
- Westcott, W. Wynn. Alquimia: La ciencia de lo Espiritual y lo Material. Sapere Audere, Londres, 1893.
- Borrichius: Hermetis Aegyptiorum et chemicorum sapientia. Hafniae, 1674.
- Payne Knight, Richard y Levi, Eliphas... "Lenguaje del arte simbólico y la mitología". Londres, Negro y Amstrong, 1836.
- Dr. Westcoff: "Un apocalipsis hermético" (Occult Rewiew, volumen 17, 1913).
- Dr. Westcoff: "Alquimia cabalística" (Journal Rewiew of the Alchemical Society, volumen 2, 1917).
- Ortega, Pedro. Ensueño prerrafaelita. Una Mirada gótica a la belleza decimonónica. Mentenebre, 2011. Entrevista con Ataraxia. Páginas 62-67.
- Ataraxia. Arcana Eco (Libro y CD) Ark Records, 2005. Libro 160 páginas.
- De Gourmont, Rémy, Le latin mistique. Les poetes de la antiphonaire et la simbolique au moyen âge. Preface inedite de l´auteur frontispice de Maurice Denis. Omerments de Roger Devenin. París. Les Editions S. Cres et Cie. 21, 1922.
- Emmanuël, Entrevistas con Rosa Crux, Revista Elegy nº24.

**Publicaciones a través de la red:**

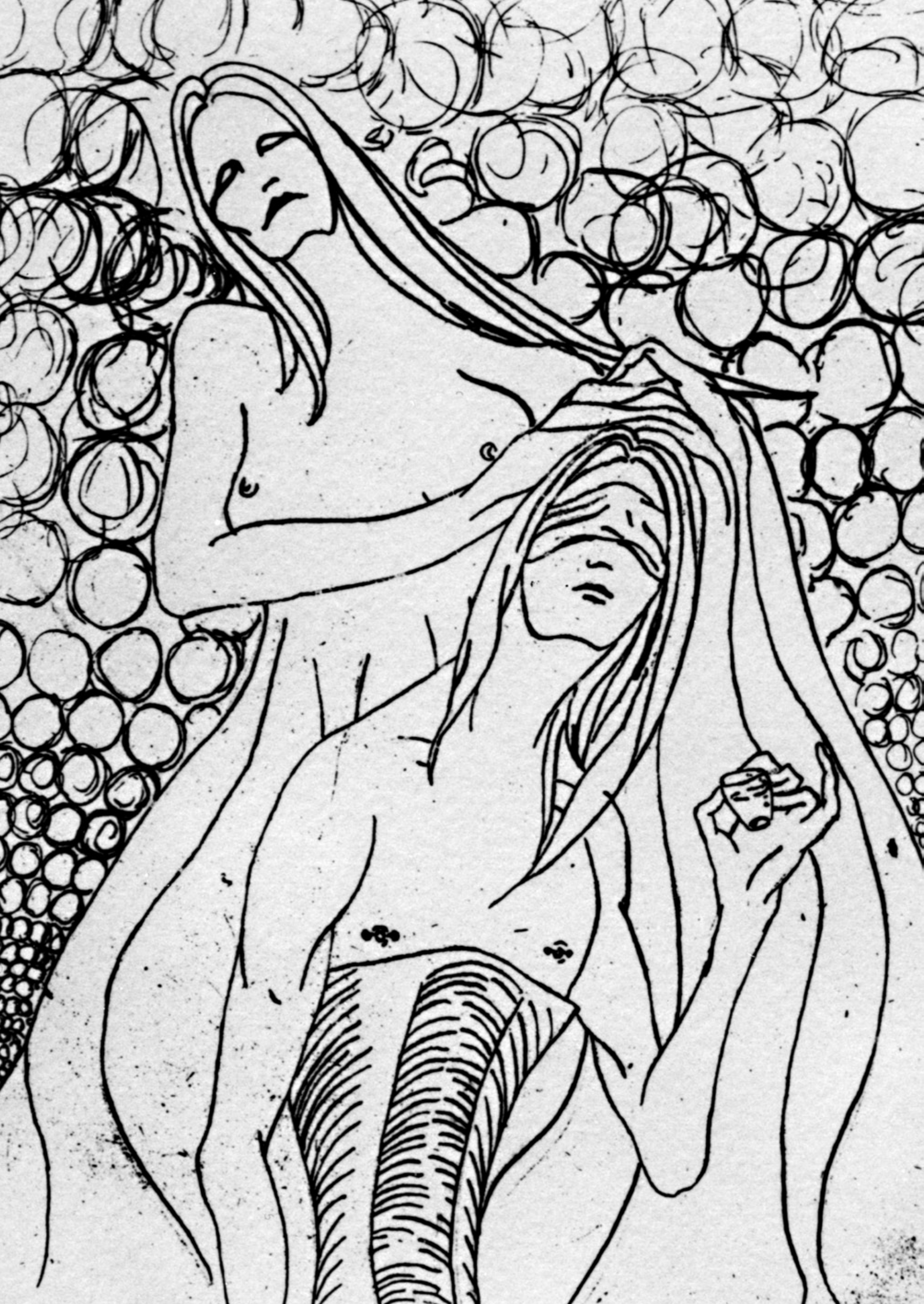
- http://letras.terra.com/rosa-crux/
- http://www.ataraxia.net

**Audiovisuales:**

- Rosa Crux, Noctes insomnes CD 1998.
- Rosa Crux, In tenebris CD 2002.
- Rosa Crux, Proficere CD 1995.
- Ataraxia Os cavaleiros do templo DVD 1998.
- Ataraxia, Simphonia sine nomine CD 1994.
- Ataraxia, Ad perpetuam rei memoriam CD 1994.
- Ataraxia Nosce te ipsum CD 2008.




27. De la canción de *Rosa Crux Beati mortui*. Cds *Noctes insomnes* 1998.



# La absenta y La cultura gótica. Análisis del grabado *Absenta* de Raúl Moreira

*Pedro Ortega Ventureira*

*T.E.A. en Historia del Arte (UAM)*

## Resumen

**Alrededor del grabado Absenta de Raúl Moreira se establecen las relaciones existentes entre la cultura visual del movimiento gótico y sus distintos referentes, fundamentalmente decimonónicos. En primer lugar se contextualiza el nacimiento del movimiento gótico y su llegada a España de manera que se puede incardinar en este ámbito la obra artística de Moreira. También es objeto de estudio la absenta propiamente dicha como bebida maldita y cómo tiene eco tanto en la pintura finisecular como su espejo en la cultura gótica. Por último, se exploran los elementos contemporáneos del grabado que ponen de relieve algunas de las características del movimiento gótico.**

## Análisis

Una cuestión primordial y que debemos tener muy en cuenta a la hora de abordar cualquier elemento de la cultura gótica *underground* es que tiene sin lugar a dudas una espina dorsal constituida por un eje fundamental que es la música. Podemos decir sin equivocarnos que el movimiento gótico es principalmente musical.

Si miramos a este mundo musical se pueden descubrir en numerosas portadas y artes de los CDs y los vinilos imágenes de cuadros Prerrafaelitas, Simbolistas y Modernistas, ejemplos de ello los tenemos en Christian Death, donde hay numerosas alusiones a pintores simbolistas como Fernand Khnopff (caso del EP Deathwish) o a la Ofelia de Millais en The Wind Kissed Pictures. Autumn Tears está plagado de portadas Prerrafaelitas y el grupo Judith utiliza también referencias Art Nouveau.

En referencia al arte de los CDs y vinilos, podemos comprobar cómo allí aparecen también los trabajos de jóvenes artistas y diseñadores grá-

◂ *Raúl Moreira*
*Absenta (1999)*
*Aguafuerte, 12x16 cm*



*Michael Kamp.*
*Chico gótico (2000).*
*Fotografía de medio formato.*

ficos vinculados a la cultura gótica. Citaré por ejemplo el grupo gótico zaragozano El Luto del Rey Cuervo, cuya cantante, María Menéndez ha dibujado y diseñado todo el artwork de los CDs y vinilos que han publicado.

También se da el caso de sellos que mantienen una misma línea artística para sus grabaciones, tal es el caso de la discográfica británica 4AD, cuyos diseños son de una elegancia tal que pocos pueden llegar al nivel de este personalísimo estilo. Los diseñadores Vaughan Oliver and V (23) incluso han llegado a exponer en la Murray Feldman Gallery de Los Angeles en 1994. Aparte de estos ejemplos notorios dentro del ámbito underground oscuro, hay numerosos dibujantes, pintores, diseñadores, fotógrafos que ubican su temática en lo oscuro o siniestro y que, por lo general, apenas obtienen reconocimiento.

Con estos ejemplos, lo que quiero poner de relieve es que el arte en la cultura gótica tiene un peso específico importante y que hasta la fecha prácticamente nadie ha puesto énfasis en este asunto. Solo señalar los tomos de *Juztapoz Dark Arts* y *Gothic Art Now*, de origen americano, que vienen a ser una recopilación de obras artísticas supuestamente góticas pero tras las cuales no hay ningún discurso textual. Es posible que en

los mercados europeo o americano haya ensayos académicos al respecto pero lo cierto es que yo no tengo noticia de ellos. Por tanto, me parece importante empezar a pensar acerca de la cuestión del arte en la cultura gótica. Esta ponencia es un primer acercamiento a esta materia.

## *El nacimiento de la cultura gótica y su trasvase al ámbito underground español*

La cultura gótica ha tenido su desarrollo en el ámbito urbano de las sociedades occidentales y tiene como principal medio de difusión la música. Podríamos decir que se trata de un fenómeno cultural que proporciona una vía de rebeldía para los que lo conforman. En primer lugar está la música que escuchan, adscrita al un mercado netamente *underground* y que sólo puede ser escuchada en clubes específicos y adquirida en tiendas especializadas, aunque ahora con internet el acceso se ha vuelto mucho más fácil y tienes álbumes completos a un solo click, basta que un amigo te pase el enlace. Es una música con connotaciones oscuras, a veces de profundidad nihilista, a veces sacrílegas y en ocasiones escapistas, enmarcadas en el seno de una música que puede tomar diversos derroteros: el rock, la electrónica o incluso la vertiente neoclásica. A veces toma su inspiración de las películas de terror, creando una ambientación musical tremendamente decadente, marco ideal para los sentimientos e ideas que quiere transmitir. El apelativo gótico surge precisamente de esa ambientación musical que entronca este género directamente con la novela gótica del XIX.

La rebeldía gótica también se manifiesta en una manera de vestir singular adscrita a una serie de modelos transgresores, en su mayoría proporcionados por la estética de los miembros de los grupos musicales que han creado los parámetros de una moda que, a su vez, ha sido ampliamente desarrollada y transformada, una moda que se basa en la provocación y subversión de los modelos tradicionales, cumpliendo una doble función de proporcionar identidad y de generar provocación social. Podemos establecer como denominador común en esta moda la adopción del negro como color en la indumentaria, adquirido como color del luto.

Después de estos elementos formales podemos ya hacernos una idea de los gustos del gótico, que se traducen en el tipo de cultura que consume, fundamentalmente música, literatura y cine que de alguna manera representan su ideario. En literatura obviamente la novela gótica, los poetas malditos, y también clásicos como Kafka, Poe y Lovecraft, además de toda la literatura de terror del siglo XX. En cine los grandes vampiros y monstruos de la Universal, siendo admiradas las figuras de Bela Lugosi o Lon Chaney, y como no, el terror de la Hammer, así como las películas de serie B de Roger Corman. Esto lo vamos a ver reflejado en algunos de los grupos musicales en

los que encontramos referencias a actores de terror de la Hammer o de la Universal en canciones como *Bela Lugosi is dead* de Bauhaus o *Like a Christopher Lee* de Marquee Moon, o referencias directas a la literatura gótica en letras o nombres de los propios grupos como es el caso de los británicos Nosferatu.

Como es obvio todo este fenómeno va a tener su escaparate visual, se va a generar toda una serie de representaciones gráficas que van a ser el espejo de esta cultura y que van a tener su sustento principal en formatos dentro del diseño gráfico como el *artwork* de los vinilos y los CDs musicales, los posters de los conciertos y los *flyers* de los clubes y discotecas, como antes mencionaba. También va a tener lugar en el ámbito gótico el desarrollo del video clip musical, que alcanzará su cénit ya en los noventa con la llegada de los grandes grupos norteamericanos. Pero aparte de toda la imaginería al servicio de la música también va a haber una serie de artistas que imbuidos de esta influencia van a generar toda una producción artística a nivel visual, uno de cuyos ejemplos es el que aquí vamos a analizar.

Una vez descrito el fenómeno acudiremos a sus orígenes, que tienen su lugar en la Inglaterra de finales de los setenta, cuando, a partir del *punk*, surge un nuevo estilo de música cuyo eje central es la posición nihilista ante la vida, postura que podemos encontrar en una cita del periodista británico Tony Wilson hablando de Joy Division, grupo que, aunque no siendo considerado estrictamente como gótico, si que marcaría el punto inicial del movimiento:

> *La música rock se había vuelto muy pomposa y horrible y el punk la desnudó regresándola a lo más básico, lo cual era fabuloso. Pero lo que se expresaba en el punk era "¡Jódete!" (Fuck you). Tarde o temprano alguien usaría la instrumentación del punk y esa simplicidad para expresar algo más complejo. Eso fue precisamente lo que hizo Joy Division. Usaron el punk para orquestar emociones más complejas. El punk decía "jódete". Joy Division básicamente decía "Estoy jodido" (I'm fucked)*[1].

Ese "estoy jodido" ejemplifica a modo de enseña el sentimiento predominante dentro del pensar gótico, y es sin duda el pistoletazo de salida para el desarrollo de este movimiento.

Este fenómeno de raíz británica pasó a España en breve tiempo, siendo la Movida Madrileña el elemento catalizador del mismo, influyendo en un gran número de grupos entre los que podemos destacar a Parálisis Permanente o los más reconocidos a posteriori Gabinete Caligari. El caso concreto de Parálisis Permanente nos transmite los primeros

---

1. Paíno, Fernando O., *La Década Obscura. Una aproximación a la subcultura Gothic Rock*. Asociación Cultural Mentenebre, Madrid, 2008. p. 17.

conceptos de corte nihilista en canciones como *Autosuficiencia* o la versión de los Stooges *Quiero ser tu perro*, el anticlericalismo en *Quiero ser Santa* o la afición al incipiente gore en *La matanza de Texas*. La difusión de estos grupos se produjo a través de pequeñas discográficas independientes de las que citaré la más importante, Tres Cipreses[2].

Aunque el gran foco fue Madrid, el fenómeno también germinó en Galicia, Barcelona o Valencia, recogiendo ecos de los ya citados Joy Division y de toda la cohorte de autodenominados ya grupos góticos como los británicos Bauhaus, Killing Joke o Siouxsie and the Banshees.

No obstante este fenómeno un tanto atomizado y minoritario iba a tener su escaparate nacional a través de Televisión Española en el programa *La Edad de Oro* conducido por Paloma Chamorro, activo entre 1983 y 1985[3], programa clave para el movimiento (que por aquel entonces en nuestro país se conocía como siniestro y no como gótico), ya que se trataba de un magazín cultural donde no sólo había actuaciones sino reportajes sobre artistas, fotógrafos o directores de cine: Mapplethorpe o Derek Jarman aparecieron en la tele y empezaron a dotar de un sustrato más puramente cultural al movimiento.

Solapado con *La Edad de Oro* y con una vida algo más longeva, otro programa de televisión iba a tener influencia en los niños que serían los futuros góticos de los 90: *La Bola de Cristal*, quizá el programa infantil-juvenil más abierto e inteligente que hemos tenido en nuestro país, emitido entre 1984 y 1988. No puedo decir que *La Bola de Cristal* sea un programa de corte gótico pero bien es cierto que aparecía Alaska con un look totalmente gótico amén de series como la simpática *Familia Monster*, o las actuaciones y video clips de algunos grupos de corte oscuro, así como una visión un tanto crítica de la sociedad, hicieron reflexionar a los muchachitos que asistían cada sábado a la cita televisiva, y podemos decir que de algún modo sembraron la semilla del sentimiento gótico en algunos jóvenes, como es el caso de Raúl Moreira.

Otro escaparate para las tendencias góticas en televisión fue el programa *Metrópolis*, activo desde los '80 y todavía hoy en pantalla, siempre dedicado a la vanguardia cultural, que ha recogido varios monográficos dedicados al tema a lo largo de su longeva existencia.

Pero el final de los 80 trajo el auge de las multinacionales discográficas y con ellas el paso a un segundo nivel de las discográficas independientes. Esta música de raigambre oscura no tenía cabida en la televisión ni en las grandes cadenas de radio, y llegó el momento de que el

2. Otero Lágrima, "La España negra, 1ª parte". *Revista Maldoror Canto XII*, Madrid, 2000, pp. 19-23.
3. Estabiel, César. "25 años sin La Edad de Oro". *Elpais.com*, 11 de abril de 2008.

movimiento que ya en los 90 comenzaba a ser permeable al término gótico se expresara a través diversos canales. Por una parte las discotecas especializadas como Ketal o Brujas de Madrid, también las tiendas de discos de música independiente que contaban con sus secciones de gótico, los programas de música en pequeñas emisoras de radio y por último, el medio de comunicación alternativo por antonomasia: el fanzine, puente entre el público, las discotecas y las tiendas de discos.

Es en este contexto, ya en los ’90 donde podemos ubicar a una serie de artistas españoles que, desde sus pequeños microuniversos comenzaron a crear sin ninguna expectativa de difusión. Si difícil era alcanzar cierta notoriedad siendo músico gótico mucho más difícil lo era siendo artista gótico. Ejemplos de ello sería la antes citada María Menéndez, Detritus o el incipiente diseñador gráfico Alonso Urbanos.

En estos últimos años encontramos hallamos nuevos ejemplos, en su mayoría desarrollados ya con herramientas informáticas. Cabe señalar se han gestado en un ambiente en el que lo gótico ya no es mirado con la desidia con que lo fue en los ’80 y ’90 en España, y comienza a entenderse como un movimiento más profundo. Dentro de este panorama tenemos a Dkillerpanda, dedicados al diseño gráfico, a la creación de muñecos de vinilo y al comic. Y del mundo del comic y en una línea más comercial también emanan los reconocidos Victoria Francés, Luis Royo y Boris Vallejo. También resaltar otras figuras como Fernando Vicente, ilustrador de El País, y Nekro.

## *El autor de Absenta, Raúl Moreira*



Una vez trazado el contexto artístico del arte gótico español nos centraremos en la obra de Raúl Moreira.

Raúl Moreira (Madrid, 1977) tiene una amplia y diversa formación artística: Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño en Ilustración (1995-1996), Diplomado en Diseño Gráfico y Técnicas de Grabado y Estampación (1996-1999), fue becado en la Escuela de Grabado y Diseño Gráfico de la Fundación Casa de la Moneda (1998-2001) y participó en el Proyecto Leonardo de la Unión Europea en Trier en 1998. Gracias a esta instrucción pudo acceder entre otras, al conocimiento de las distintas técnicas de grabado como el aguafuerte, la punta seca, la manera negra, etc., que componen un capítulo muy interesante dentro de su producción y donde está inmersa la obra objeto de este estudio. Otro de los campos en los que ha proliferado este autor es en el capítulo de ilustración, uno de sus medios favoritos, con el que ha logrado que algunos de sus trabajos se hayan visto



*Raúl Moreira*
*El Conde Draco (1998)*
*Aerógrafo*

publicados en periódicos de tirada nacional como el diario *El Mundo* y la revista de *El Mundo*.

Dentro del terreno puramente pictórico, Moreira ha empleado el óleo sobre tabla en algunas ocasiones. Algunos ejemplos de este tipo de trabajo son *Virgen gótica* (2001, colección particular) y *Vanitas* de 1999.

Pero una técnica pictórica que ha sabido explotar con un gran éxito ha sido la aerografía, con la que ha inmortalizado, entre otros, a dos personajes de la cultura visual de nuestro tempo, dos seres ambivalentes entre la simpatía y un sutil carácter siniestro como son *El Conde Draco* (1997) y *Eduardo Manostijeras* (1997).

Con esta técnica también ha dado vida a una obra capital en su producción: *Primavera* (1999, colección particular) donde dolor insinuado y belleza se dan la mano: Primavera es una joven lánguida, con una mariposa sobre su cabello y ataviada con un largo y suelto vestido, delante de la cual, emergiendo desde las raíces surge una rosa que se ubica a la altura de su sexo y cuyo tallo es un alambre de pinchos, elemento que da el contrapunto doloroso a la idealidad



*Raúl Moreira*
*Eduardo Manostijeras (1997)*
*Aerógrafo*

del resto de la composición. El sexo perdido de manera violenta podría ser su significado. Todo el cuadro esta realizado en unos tonos malvas que contribuyen a crear una atmósfera entre el sosiego y el tormento.

Moreira es un hombre contemporáneo y como tal no ha dejado pasar la herramienta tecnológica de nuestros días: el ordenador. Maneja tanto el diseño vectorial como el tratamiento de imágenes y también el 3D, además de diseñar páginas web.

La difusión de su producción más personal ha sido a través de canales netamente *underground*, como la revista *Belio*. Para el festival *Arcana Europa*, Moreira se encargó de toda la imagen corporativa, en los años 2000, 2001 y 2003.

Lamentablemente su obra no ha tenido muchos escaparates donde ser expuesta y cabe mencionar la exposición colectiva *Homenaje a Van Gogh* en la Fundación ONCE (1995), la Exposición colectiva *El Arte de la Técnica* (2001) en el Museo Casa de la Moneda y la exposición *Ensueño Prerrafaelita. Una mirada gótica a la belleza decimonónica* (2011) en el Museo del Romanticismo.

## *La lectura de Absenta*

*Absenta* es un grabado al aguafuerte sobre placa de zinc y de pequeñas dimensiones (12x16cm.) realizado en 1999. Moreira utilizó este formato y esta técnica porque quería un resultado parecido a la tinta pero que tuviese la posibilidad de ser un trabajo seriado. La tirada de Absenta fue muy corta: tan solo tres grabados, de los cuales dos se quedaron en la colección de la Casa de la Moneda y el tercero lo conserva el autor.

En una primera aproximación iconográfica a este grabado nos encontramos los siguientes elementos: un personaje de largo cabello liso, en apariencia masculino pues no tiene pechos, con los ojos vendados, en una posición de cierto abandono. Tras él un personaje femenino que lo envuelve con su vestimenta en forma de aureola. Ambos están inmersos en una atmósfera poblada de círculos que abarcan todo el fondo de la composición.

Observado el grabado desde una visión general e insertándolo dentro de los arquetipos artísticos occidentales la estructura podría tener concomitancias con la imagen de *La Piedad* de Miguel Ángel. La mujer envuelta en túnicas podría ocupar el rol de la Virgen, mientras que el personaje abandonado, en trance, podría hacer las veces de Cristo muerto. El personaje del primer término, por su cabellera larga podríamos asimilarlo a una figura andrógina, que puesta en paralelo con la figura de Cristo podría llevarnos a un análisis conceptual de lo que supone la androginia en conexión con el ámbito divino. Algunos investigadores como Jean Libis abordan esta cuestión, y cito *"Aquel que es llamado curiosamente 'Hijo del Hombre' parece destinado a atraer sobre sí una fantasmagoría andrógina"*[4].

Así, Moreira reconoce la evidente influencia iconográfica miguelangelesca, sobre todo en la composición triangular y en la disposición de las figuras, aunque, según expone, no hay un componente de total trascendencia divina en su grabado, el personaje es más bien un semidiós, un Hércules, que es capaz de enfrentarse a la muerte[5].

Otra aproximación iconográfica la encontramos en un tema mitológico tratado de forma particular en el siglo XIX: *Céfalo y Aurora*. Tenemos el lienzo de Pierre-Claude-François Delorme de 1822, donde el Céfalo efebo cae postrado y con los ojos cerrados entre los brazos de Aurora. Mientras Céfalo está caído, en posición horizontal, pasivo, Aurora, en

---

4. Libis, Jean. El mito del andrógino. Ed. Siruela, Madrid, 2001, p. 54
5. Entrevista realizada a Raúl Moreira el 26 de junio de 2008.



*Raúl Moreira*
*Dibujo preparatorio para Absenta inspirado en un dibujo de Alphonse Mucha (1999)*

posición vertical, es un personaje dinámico, activo[6]. Estamos por tanto ante un cambio de roles: una presencia femenina activa frente a una masculina (aunque andoroginizada) pasiva.

Trazando un paralelismo de este lienzo con nuestro grabado vemos notables similitudes. Este predominio de lo femenino en nuestro grabado se puede apreciar desde una perspectiva jerárquica, ya que la mujer se sitúa por encima, sobre lo masculino.

Este cambio de roles lo podemos observar de una manera muy relevante dentro de la cultura gótica donde la tolerancia y el gusto por la trasgresión de los roles sociales habituales permiten que sea común este cambio de papeles sexuales. *Absenta* de algún modo es un espejo de esta libertad sexual y de intercambio de roles en la cultura gótica.

Es el momento de acudir al título: *Absenta*. ¿Qué es la absenta y que connotaciones tiene en el grabado de nuestro estudio?

6. Solomon-Godeau, Abigail. Male Trouble. A crisis in representation. Thames and Hudson, Londres, 1997, p. 158.

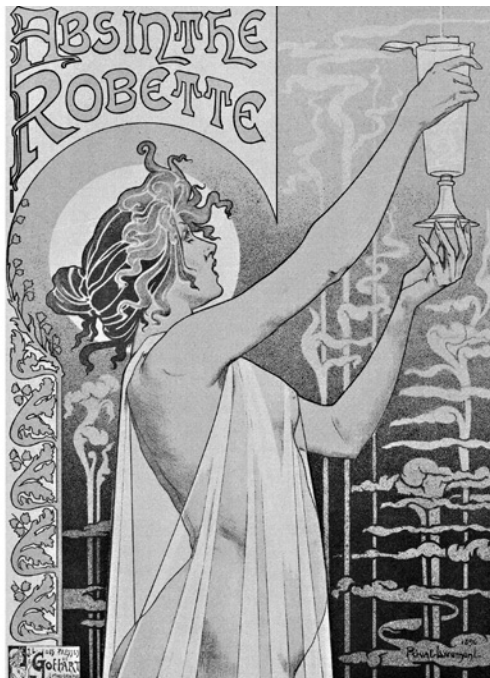


*Pierre-Claude-François Delorme*
*Céfalo y Aurora (1822)*
*Óleo, (225 x 152 cm.) Museo Municipal de Sens*

La absenta es un licor brillante de color amarillo verdoso, que se obtiene de plantas aromáticas y aguardientes de elevada graduación, destilada a base de plantas como el ajenjo y que se caracteriza por tener efectos deletéreos sobre el bebedor[7]. También se le han atribuido propiedades alucinógenas en su consumo y, por esta razón ha sido denominada en ocasiones como "el hada verde" o "la Diosa verde"[8]. Además su consumo requiere de un ritual: se vierte la absenta en una copa, sobre la cual, acto seguido, se sitúa una cucharilla especial con pequeños agujeros sobre la que se coloca un terrón de azúcar y sobre éste se vierte agua que lo disuelve y va fluyendo a través de los pequeños agujeros de la cuchara para mezclarse con la absenta. A veces también se quema la absenta para rebajar su graduación

Su receta se creó a finales del siglo XVIII y fue popularizada a partir de 1797 por Henri Louis Pernod, a cuya marca ha sido frecuentemente asociada la absenta. Fue una bebida casi en exclusiva consumida durante el

7. Varios Autores. *Gran Enciclopedia del Mundo DURVAN.* Vol. 1. Durvan S.A. de Ediciones, Bilbao, 1975, p. 1-076.
8. Wittels, Bettina J. y Hermesch, Robert. Absinthe. *Sip of seduction. A contemporary guide*. Corvus Publishing, Denver, 2003, p. xi.




*Cartel anunciador de la marca de absenta Robette*
*Francia*
*(Siglo XIX)*

siglo XIX ya que fue prohibida en Francia, Suiza y Estados Unidos a partir de 1907. Una noticia reciente nos indica que tras años de pelea judicial en Francia, la absenta ha vuelto a ser legalizada en este país.

El hecho de que fueran probados los efectos venenosos de la absenta llevó a muchos pintores finiseculares a representar a los bebedores de absenta como personajes lánguidos, abstraídos y abocados a la muerte. Tal es el caso de las conocidas representaciones de Degas (1876) y Manet (1858-59).

Pero hay otra vertiente en la interpretación del tema y es la relacionada con sus propiedades psicotrópicas. Algunos poetas simbolistas la utilizaron para incrementar su potencial creativo, como es el caso de Verlaine y Rimbaud[9]. También Oscar Wilde hacía gala de su consumo y de sus cualidades poéticas:

> *"Un vaso de absenta es tan poético como cualquier cosa en el mundo. ¿Qué diferencia hay entre un vaso de absenta y una puesta de sol?"*[10].

9. Ibidem, pp. 15-17.
10. Ibidem, p. 29.



*Albert Maignan*
*La Muse verte, (1902)*
*Óleo (177,5 x 114,5cm) Collection Musée de Picardie, Amiens*

Este segundo punto de vista va a tener su trasunto en la pintura, lo cual nos conduce directamente a un cuadro clave para la interpretación de nuestro grabado, es el lienzo de Albert Maignan *La Musa Verde* de 1902, y que el propio Moreira bien conoce.

Maignan está evocando a un ser fantástico, hada o musa, que transporta al bebedor hacia mundos de ensueño. Si comparamos este lienzo con *Absenta* de Moreira encontramos muchas similitudes: la musa, femenina, envuelta en ropajes verdes, se sitúa por detrás y encima del sujeto masculino, al que tapa los ojos -que aparecen vendados en el grabado de Moreira- y éste se abandona ante la presencia de la mujer sobrenatural. Si nos fijamos en el grabado, observamos que el personaje masculino porta un pequeño vaso en la mano izquierda, lo que nos indica que está bebiendo absenta.

Aquí tenemos otra clave del grabado analizado: el personaje masculino está siendo transportado a un mundo de visiones, extraterreno, al que le conduce la musa.

Moreira explica que de alguna manera las dos posturas sobre la absenta están presentes en su grabado: la figura femenina es el hada



*Raúl Moreira*
*Dibujo preparatorio para Absenta*
*(1999)*

verde que te transporta, que te hace cambiar la manera de percibir las cosas pero a su vez es la muerte que te puede llevar consigo si traspasas cierto umbral en el consumo de la absenta.

Moreira comenta que para él la absenta, más que fomentar su creatividad, le conduce a otro estado de percepción, le ayuda a tener experiencias nuevas, reside en su consumo la búsqueda de lo desconocido[11].

Pero otra cuestión que surge a continuación es por qué en 1999 se representa de nuevo este tema. La cuestión nos lleva directamente a la cultura gótica y a su recuperación del espíritu decimonónico.

En primer lugar citaremos el *Bram Stoker's Drácula* de Coppola (1992), una de las películas fetiche para la cultura gótica tanto por la temática vampírica como por toda la estética decimonónica que transcribe. Aquí Coppola nos escenifica el ritual de la absenta cuando el Conde y Mina la beben juntos a su llegada a Londres. También es notoria su presencia en otro film: *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann (2001), que

11. Entrevista realizada a Raúl Moreira el 26 de junio de 2008.




*Blood Axis y Les Joyaux de la Princese*
*Portada del álbum Absinthe – La folie verte*
*(2002)*

recrea de nuevo la atmósfera del Paris *fin de siècle*, y donde la absenta aparece de nuevo como bebida singular y característica del mundo decadente. Encontramos absenta en otros films como *Desde el infierno* de Albert Hughes (2001) o *BloodRayne* de Uwe Boll (2005), y también en series como *Carnivale* (2009).

En el ámbito de la fotografía encontramos un ejemplo muy relacionado con el fenómeno gótico, son Pierre et Gilles que en *Le Buveur D' Absinthe* (1997) inmortalizaron al cantante Marc Almond con sombrero de copa y su correspondiente copa y botella de absenta rodeado de calaveras transparentes, en una alusión un tanto *kitsch* a las propiedades venenosas de esta bebida. El propio Almond le ha dedicado también un álbum al tema: *Absinthe: the french album* de 1996. Otros álbumes dedicados en exclusiva a la absenta son *Absinthe – La folie verte* (2002) y *Absinthia Taetra* (2004) compartidos por los grupos Blood Axis y Les Joyaux de la Princesse, dentro de la corriente Neofolk.

Extraído de *Carretera Perdida* de David Lynch (1997), el cantante Trent Reznor, líder de Nine Inch Nails, realizó el tema, con su correspondiente videoclip, *The perfect drug* que es una evocación directa a la

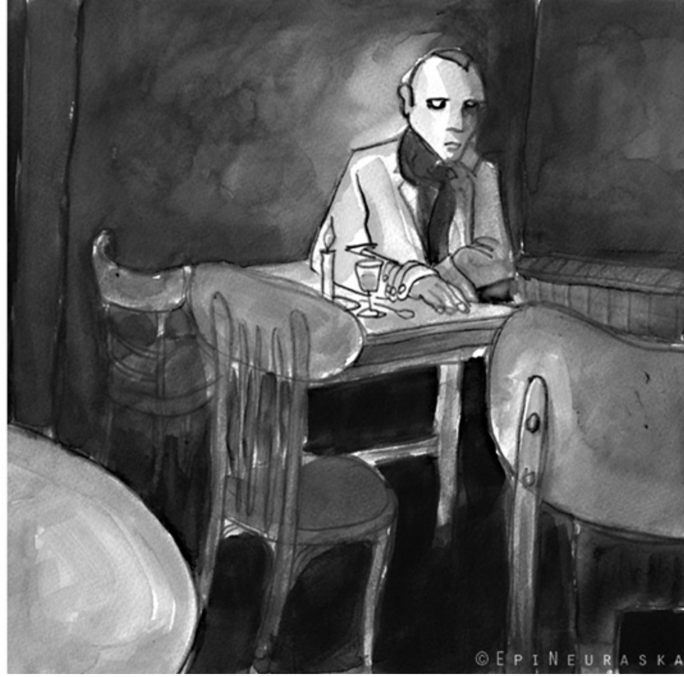



*Marilyn Manson*
*Cartel promocional*

absenta. Casi podríamos decir que este videoclip es la quintaesencia del goticismo, con un Reznor de aire totalmente decimonónico en el vestir, cuervos que aluden a Poe, estatuaria clásica alusiva al esteticismo decadente y, cómo no, la absenta como bebida fetiche que transporta al que la consume a estados de conciencia alterados.

En la estela de Reznor tenemos también a otro icono gótico: Marilyn Manson, también aficionado y difusor del consumo de absenta. Manson, en su faceta como pintor cuenta con una singular acuarela: *When I get old* (2002), que ha sido utilizada para el etiquetado de su propia marca para la comercialización de absenta, a la que ha bautizado con el nombre de *Mansinthe*. En esta devoción que Manson siente por la absenta ha llegado a retratarse en un poster promocional como si fuera el alter ego de Van Gogh que, mientras mantiene una copa de absenta en una mano, porta en la otra la oreja recién amputada en la otra.

Dentro de la cultura visual contemporánea también encontramos manifestaciones de este revival de la absenta. En primer lugar vamos a referirnos a los ejemplos españoles, compañeros de Moreira, a la hora de representar la absenta.




*Epi Neuraska*
*Lienzos de la exposición Els nous bevedors d´Absenta (2008)*
*La Rata Cellarda, Beneixama (Alicante)*

En primer lugar citaremos a Epi Neuraska, quien participó en la exposición *Els nous bevedors d´Absenta*, un proyecto poético y visual compuesto de 23 ilustraciones y 27 poesías donde se exhibía una visión subjetiva del hecho de beber absenta en la actualidad. Estamos por tanto ante un nuevo registro, la representación del hecho contemporáneo de beber absenta y no de tinte revivalista como los ejemplos vistos hasta ahora.

También hay que citar en el contexto español a Medusa the Dollmaker, que en su libro *Cabaret* (2009) nos muestra dos imágenes sobre la absenta. Son los dos polos: el bebedor, lo real, trastornado, y el hada, que simboliza el paraíso artificial al que se accede tras el consumo de la absenta.

Fuera del ámbito español también tenemos a Grant Gunderson, Patrick Boyer y Natalie Shau que nos muestran ejemplos de la revisión visual contemporánea de los tipos decimonónicos, como es el caso de su diseño de etiquetas o carteles para la venta de absenta.

Queda claro por tanto el *revival* que ha tenido la absenta en el cambio de siglo XX, circunscrito en la recuperación de lo decimonónico, y

particularmente imbricado en el ámbito gótico y del que parece lógico pensar que Moreira se ha visto impregnado. No obstante es interesante destacar cómo fue el acceso de Moreira a la absenta.

Según explica, cuando preparó su aportación a la exposición homenaje a Van Gogh antes citada, tuvo ya conocimiento de la absenta al estudiar a este pintor y cita la famosa pelea entre Gauguin y Van Gogh, tras la que este último se amputó la oreja, parece ser, bajo el influjo de la absenta. También tenía referencia de los poetas malditos que usaban la absenta como fuente de inspiración. Pero parece que le llamó mucho la atención la aparición de la absenta en el citado *Drácula* de Coppola, que le impulsó a tratar de conseguir absenta para consumirla, hecho que cuenta que fue difícil, pues no era habitual su comercialización. Eran los años 1996-97. Moreira comenta incluso haber logrado, con consumos elevados de absenta, alteraciones de la percepción e incluso experiencias alucinógenas puntuales[12].

Moreira apunta cómo el motor para la creación de *Absenta* fue la inminente aparición en el mercado *underground* de la revista *Belio* dedicada a potenciar a los jóvenes creadores visuales, para la cual le ofrecieron colaborar. *Absenta* en concreto iba destinada al monográfico dedicado a la juventud. Era precisamente el momento de su mayor consumo de absenta y de mayor fascinación por ella, era una obsesión para él, con lo cual le atraía mucho la idea de representarla. *Absenta* es para Moreira más un homenaje a la juventud que a la propia absenta.

Todo el análisis realizado nos ha conducido a un enfoque decimonónico de la obra y que sin duda es muy patente pero, si avanzamos sobre la misma caeremos en la cuenta de que hay dos elementos que nos colocan directamente en el mundo contemporáneo y tienen que ver con los atributos del personaje masculino: lleva corsé y tiene *piercings* en los pezones.

El corsé es una prenda cuyo esplendor se vivió en la Inglaterra victoriana, no obstante Moreira lo coloca en un personaje masculino, lo cual es un síntoma de contemporaneidad. El uso del corsé femenino por parte de un hombre hay que insertarlo en el discurso del travestismo o, en el caso de Moreira, del fetichismo, que de nuevo trae el tema del intercambio del rol sexual que vimos antes. Además el corsé tiene un componente masoquista y está revestido del significado de sometimiento de la mujer decimonónica frente al varón dominante.

De nuevo para precisar el significado concreto que este corsé tiene en el grabado de Moreira debemos remitirnos a la cultura gótica

12. Ibidem.

donde existe el travestismo y el uso de elementos fetichistas y sadomasoquistas pero desde una perspectiva puramente estética. Algunos chicos góticos llevan corsés o collares de pinchos con cadenas o esposas, que son fundamentalmente elementos de provocación, que revelan una cierta perversión, pero que no suelen ser utilizados para proporcionarse dolor a través del sometimiento. Éstos son más bien elementos fetiche, que utilizan para objetualizarse, convertirse en objeto de deseo por portar elementos que evocan el dolor y la sumisión. El corsé del hombre de *Absenta* es por tanto un elemento puramente estético, un atuendo. Además, por ser una prenda esencialmente femenina el corsé refuerza de nuevo la idea de las connotaciones andróginas del personaje grabado, plausibles por este travestismo.

Moreira explica que él mismo ha utilizado el corsé y para él tiene componentes tanto de rebeldía y trasgresión como de fetichismo. Rebeldía juvenil contra una sociedad que mira mucho la apariencia y que no admite cierto tipo de usos en el vestir.

El último elemento que resta por examinar es el *piercing*. Este elemento es de nuevo una recuperación de una práctica ancestral y cuyo uso se ha generalizado en la sociedad occidental contemporánea. Daniel Rosenblatt afirma que el *piercing* fue recuperado en las comunidades *punk* y sadomasoquistas, aunque ha sido adoptado de una manera genérica por distintas comunidades que utilizan la modificación corporal, entre ellas los góticos. Él los denomina "modernos primitivos". No obstante, el significado del *piercing* aplicado a los genitales o los pezones, tiene unas connotaciones diferentes. Más allá de la dimensión identitaria o estética, tienen una dimensión sexual[13]. Ante esto Moreira da un dato importante: él mismo lleva piercings en los pezones y su intención al practicar esta modificación corporal supuso para él una suerte de rito iniciático: por una parte le abría una puerta a nuevas experiencias sexuales ya propias del adulto y conllevaba un proceso doloroso que de algún modo simbolizaba el salto de la etapa infantil a la madurez.

# Conclusiones

## *Autorretrato*

El gran interés que Raúl Moreira siente por la absenta, de la cual es consumidor, su práctica del *piercing* en los pezones, su uso del corsé y

13. Rosemblatt. "The Antisocial Skin: Structure, Resistance, and 'Modern Primitive'. Adornment in the United States". *Revista Cultural Anthropology*, Vol. 12, No. 3, (Agosto, 1997), pp. 287-334.

su pelo largo en la época en que realizó este grabado nos llevan a una conclusión: el personaje masculino tratado en *Absenta* es el mismo autor. Se trata por tanto de un autorretrato.

## *Rebeldía*

Esta búsqueda de alteraciones de la percepción, de nuevas experiencias sexuales, de trasgresión en la manera de vestir nos desvelan una actitud de rebeldía y oposición a los arquetipos establecidos en nuestra sociedad. Escapismo de lo contemporáneo en la búsqueda del pasado, en este caso el siglo XIX, además de una libertad sexual, reflejada en el travestismo y el fetichismo del corsé y los *piercings* aplicados a los pezones.

## *Escaparate de la cultura gótica*

Además este grabado es el escaparate de la cultura gótica donde está permitida la trasgresión de las normas sociales y, en concreto, el intercambio de roles sexuales. Es una cultura de *outsiders* que incluso en ese momento de rebeldía juvenil encuentran vías singulares para expresar su diferencia como lo es el consumo de absenta.

## *Revival decimonónico*

Hay que situar esta obra dentro de una corriente contemporánea de recuperación del espíritu decimonónico y más concretamente en el revival de la absenta que es muy pronunciado dentro de la cultura gótica. Este movimiento es en buena medida contracultural y con unas raíces notables que provienen fundamentalmente del arte y de las letras del siglo XIX, una componente nihilista o escapista frente al modo de vida contemporáneo, además de una libertad sexual que implica una ruptura de los arquetipos sexuales convencionales.

Para concluir mi disertación diré que *Absenta* sólo es la punta del iceberg de un campo de estudio tremendamente rico y prácticamente inexplorado, del que espero esta charla sea solo el principio de una puesta en valor de una serie de manifestaciones visuales originadas dentro de la cultura gótica. Raúl Moreira es uno de los artistas más interesantes dentro del ámbito gótico español pero ni mucho menos el único. Hay muchas obras y discursos interesantes pero apenas hay escaparates para sacarlos a la luz. Una de mis intenciones como historiador del arte es abrir el debate sobre la visualidad en la cultura gótica, al cual espero haber contribuido con este artículo.



# kültsessions

**dj assemblies by mentenebre+contubernio**

**Cosmos Bar - C/Garcilaso 3, Madrid (Metro Bilbao)**



Contubernio.es

mentenebre

Sesiones de música especializada: Rock Gótico, Metal, Tecnopop, Synthpop, Electrodark, E.B.M., Industrial, Neofolk, Ethereal, Heavenly Voices...

Dirigidas por DJ Plagio (www.contubernio.es) y DJ Kuu (www.mentenebre.com) y cuentan siempre con DJs invitados especializados.

Primer viernes de cada mes, ¡No te las pierdas!



# Análisis selectivo del Museo del Romanticismo de Madrid y su relación con el movimiento romántico y la tribu urbana gótica

*Lidia Mª Están Arias*
*Periodista, profesora oficial de ELE y traductora de inglés*
*Universidad Europea y Complutense de Madrid*

## Resumen

**El Museo del Romanticismo de Madrid es una colección completísima de arte y objetos del siglo XIX cuya colección fundacional fue cedida por Benigno de la Vega-Inclán y contenida en las salas de un palacio, como si en ellas se hubiera detenido el tiempo. Este artículo presenta el movimiento del Romanticismo español a través de una selección de piezas representativas del Museo, principalmente pinturas; analiza su influencia sobre la tribu urbana gótica y los antecedentes artísticos, sobre todo literarios, que le dieron vida mediante la creación de temas inmortales. Se retrata además la figura de Mariano José de Larra, escritor cuya vida y obra materializaron los ideales del "héroe" romántico.**

## *I. El movimiento romántico y el Museo del Romanticismo de Madrid*

El Romanticismo llega tarde a España, a mediados del siglo XIX, porque el absolutismo de Fernando VII retrasa la llegada de la revolución industrial y el nacimiento de la burguesía y el liberalismo. Su influencia es más superficial que en Inglaterra o Alemania y

◂ *Sátira del suicidio romántico por amor (1839), óleo de Leonardo Alenza y Nieto*
*Fotógrafo Pablo Linés Viñuales*
*Museo del Romanticismo de Madrid*



*Pistola de la fábrica Ignacio Orbea (1850), acero tallado y madera*
*Fotógrafo Miguel Ángel Otero*
*Museo del Romanticismo de Madrid*

por tanto la producción romántica española es menos significativa. Sin embargo, la fabulosa colección de arte romántico del Museo del Romanticismo de Madrid nos transporta al periodo decimonónico como ninguna otra.

Fundado por el marqués de la Vega-Inclán en un palacio neoclásico del arquitecto Manuel Rodríguez de 1776, el Museo incluye pintura paisajística (con artistas como Jenaro Pérez Villaamil o José Elbo), costumbrista, histórica, retratos (como los famosos de Madrazo, Ribera o Esquivel), miniaturas, dibujos, estampas, fotografías e ingenios visuales como las fotografías estereoscópicas o los *diaphanoramas*; mobiliario estilo *Imperio* francés e isabelino; cerámica, porcelana, abanicos, joyería (a veces de cabello, conchas, plantas y animales disecados); escultura, vestimentas y complementos; juguetes, juegos de tocador, de escribanía y de fumador; *toilettes,* armas, numismática y objetos religiosos[1].

1. Torres González, Begoña. *Guía del Museo del Romanticismo*. Edita: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA de la Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, soporte electrónico consultado en 2012.



*Carné de baile (Circa 1850), marfil y plata, cincelado*
*Fotógrafo Pablo Linés Viñuales*
*Museo del Romanticismo de Madrid*

El romántico del XIX es el burgués que siente a la vez nostalgia del pasado y ansia de novedad; de ser, como diría el poeta Rimbaud, "absolutamente moderno". Sublima la importancia de los sentimientos, las emociones y la expresión de los mismos, especialmente de la melancolía, frente a las convenciones sociales más racionalistas. Individualista, valora la imaginación y se hace preguntas existenciales, apareciendo la temática recurrente del pasaje sobrecogedor frente a la pequeñez del hombre y el "destino" en el arte; admira a los héroes, los místicos y todos aquellos seres de vidas exóticas y extremas frente a la existencia burguesa tranquila y monótona y por eso inmortaliza escenarios orientales y ruinas; se interesa por la Historia y las costumbres antiguas que considera no deberían olvidarse, lo que le proporciona un escapismo de su anodino presente.

## *II. Encuentros y desencuentros decimonónicos con los góticos modernos*

Estos ideales románticos coinciden plenamente con los de la subcultura gótica actual, que basada en la música e influida por la literatura de



*El caminante sobre el mar de nubes (Der Wanderer über dem Nebelmeer, 1817–1818)*
*Óleo de Caspar David Friedrich*
*Museo Kunsthalle de Hamburgo (Alemania)*

terror y medievalizante de los siglos XVIII y XIX, el existencialismo, el expresionismo alemán de los años 30 y los movimientos sociales y artísticos del siglo XX, especialmente la música, se materializa en la aparición de una nueva "tribu urbana" que evoluciona desde el *punk* en los años 70 y se consolida en los 80 asumiendo una revisión de la belleza clásica y adoptando el parnasianismo, el simbolismo, el decadentismo, el *Art Nouveau* o el prerrafaelismo, a veces de manera inconsciente. Su imagen se irá perfilando y diversificando siguiendo estéticas tan dispares como el rococó, el punk o personajes de cómic y cinematográficos del siglo XX como El Cuervo, Eduardo Manostijeras o Hellraiser.

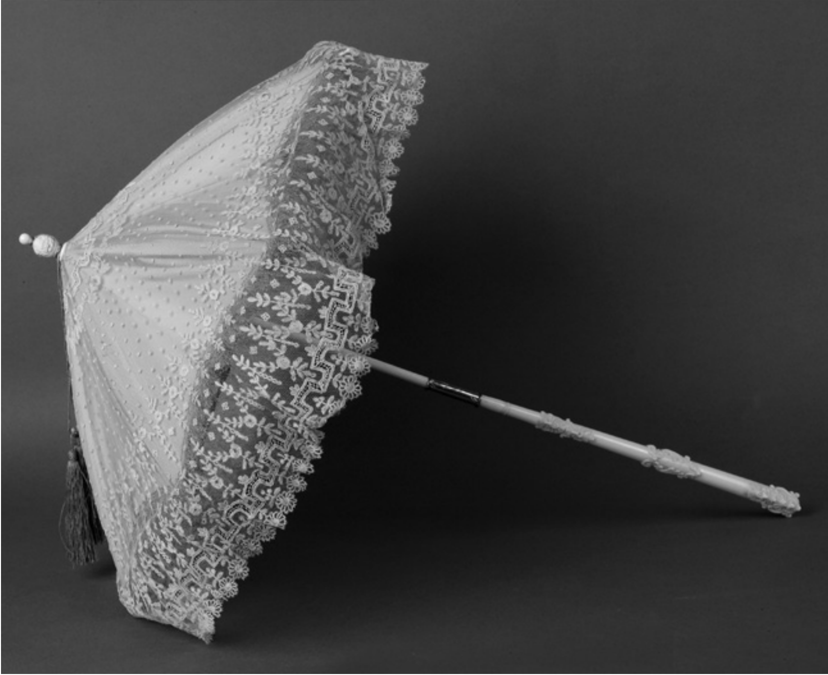
No se sabe a ciencia cierta si se comenzó a utilizar el término música *gótica* en el año 79 para denominar al grupo Siouxsie and the Banshess (en el que Robert Smith, fundador de The Cure, era el bajista) o a Joy Division; los primeros se distinguían por hacer un punk más virtuoso musicalmente que el original y con letras más poéticas; los segundos por ser creadores de atmósferas melancólicas y opresivas. Ian Astbury, cantante de The Cult (grupo que al principio era gótico, Southern Death Cult), afirmó en una entrevista con Dave Thompson y Jo-Anne Green para la revista *Alternative Press Magazine* en noviembre de 1994 haber popularizado el término para la prensa porque en el año 81 empezó a

llamarle a Andi *Sex Gang,* (cantante del grupo Sex Gang Children), que vivía en las Visigoth Towers de Brixton, "gárgola gótica"; y a sus seguidores, *góticos*. Sea como sea, como recoge Pedro Ortega en el catálogo de su exposición *Ensueño Prerrafaelita* (en www.mentenebre.com ), el sello británico 4AD empezó a dar salida a la creatividad *post punk* con nombres como Bauhaus, Lydia Lunch, In Camera, The Birthday Party o X-Mal Deutschland y posteriormente se comenzó a dar forma a una cultura visual gótica posmoderna pero de influencia prerrafaelita. La pionera fue Anne Clark, con la portada de su EP *Sitting Room*, con un retrato de la Beata Beatrix de Dante pintado por Gabriel Rosetti. También Christian Death utilizaría la imagen de una moderna Ofelia bajo las aguas en uno de sus discos (*The Wind Kissed Pictures*) y aludió al pintor simbolista Fernand Khnopff en el EP *Deathwish.* El grupo Autumn Tears se sirve de prerrafaelitas y otro conjunto musical, Judith, utiliza también diseños *Art Nouveau* al estilo de Alphonse Mucha y cercanos a Gustav Klimt.

El arte romántico se hace presente en la llamada música etérea o *heavenly voices*, que dan protagonismo a la mujer y utiliza portadas y *flyers* con influencias de El Bosco, que tanto inspirara a los artistas decimonónicos, o de Baudelaire, con sus cantos a la libertad: Dead Can Dance sobre todo, pero también Cocteau Twins, Clan of Xymox o This Mortal Coil recogen el simbolismo de la *Ofelia* de Millais, La muerte de Wallis de Chatterton o las obras de Gustave Moreau[2].

Siguiendo con la explicación de Pedro Ortega, en los años 90 la escena gótica consta de estilos musicales muy distintos, desde los clásicos como The Cure o los más tecnológicos Depeche Mode hasta el rock gótico, el industrial (Nine Inch Nails, Throbbing Gristle), el elecrodark (Das Ich) o el Dark Folk (World Serpent). Aunque surgen otros grupos en el Reino Unido como Gitane Demone, escisión de Christian Death, la escena se traslada principalmente a Alemania, donde el orientalismo decimonónico es recogido por el grupo Rajna, el erotismo del Marqués de Sade por Die Form (dando origen a otro aspecto presente en algunos miembros de la escena gótica, la atracción por el BDSM) y el romanticismo medieval por el grupo electrofolk QNTAL. También Francia, con las voces angelicales de Prikosnovenie, reivindica como los Románticos la vuelta a la naturaleza, los cuentos de hadas y el sagrado femenino, al igual que el grupo franco-italiano Ordo Equitum Solis o los italos Ataraxia, que en ocasiones rozan el barroquismo. Como no podía ser de otra manera, los grupos de países nórdicos reclaman el romanticismo de los vikingos. Los noruegos Arcana utilizan como portada el cuadro *La isla de los muertos*, del simbolista suizo Arnold Böcklin. Estados Unidos por su parte cuenta con una gran banda: Faith and the Muse, que

2. Ortega, Pedro. "Ensueño Prerrafaelita" en www.mentenebre.com , sección *Catálogos, pp. 126*, Ed. Huella Digital S.L.; "La absenta y la cultura gótica" en *Herejía y Belleza*, Revista de Estudios Culturales sobre el Movimiento Gótico, Número 1. Otoño 2012.



*Sombrilla de seda, marfil y metal (1826 -1875)*
*Fotógrafo Pablo Linés Viñuales*
*Museo del Romanticismo de Madrid*

no solo recoge la estética decimonónica sino también el mundo celta, el japonés y los cuadros prerrafaelitas de Waterhouse y Burne-Jones o los grabados del genial Aubrey Beardsley, que inmortalizó la *Salomé* de Oscar Wilde. Por su parte, los también americanos Autumn Tears son más neoclásicos. Japón cuenta con Jack or Jive, un grupo que, a la inversa que en el fenómeno decimonónico, recoge la influencia occidental. Y en España la formación Ancient Tales utiliza melancólicos paisajes otoñales y el escapismo de los bailes de máscaras; Narsilion se decanta por el misticismo de William Blake.

La revista gótica española Maldoror publicó a menudo las decimonónicas imágenes de Klimt o de Mucha[3].

Sin embargo, pese a la evidente relación entre Romanticismo y el gótico posmoderno, algunos elementos del Museo del Romanticismo demuestran que la realidad social decimonónica difiere considerablemente de

3. Ortega, Pedro. "Ensueño Prerrafaelita" en www.mentenebre.com , sección *Catálogos, pp. 126*, Ed. Huella Digital S.L.; "La absenta y la cultura gótica" en *Herejía y Belleza*, Revista de Estudios Culturales sobre el Movimiento Gótico, Número 1. Otoño 2012.



*Reloj Lepine, 1800 – 1900, Ginebra (Suiza); plata, esmalte y cristal; cincelado y esmaltado*
*Fotógrafo Lucía Morate Benito*
*Museo del Romanticismo de Madrid*

la tribu urbana: por ejemplo, en la casa se esconde a los sirvientes o se separan completamente la imaginería femenina -con su tocador y su *boudoir* o colección de pequeños objetos decorativos- de la masculina – con su sala de juego o de fumadores-, en un mundo que intenta emular los modos de la aristocracia y sigue siendo cartesiano en cuanto a la división de papeles, reservando la esfera pública para el hombre y la privada (el hogar) para la mujer, mientras que la tribu urbana actual se caracteriza por su igualitarismo social aunque también emule los tejidos suntuosos de la aristocracia del XIX en su atuendo (terciopelo, seda). Los góticos intercambian en muchos casos roles y modas masculinos y femeninos –maquillaje, pantalones, faldones, relojes de bolsillo, chaquetas masculinas, colgantes y pulseras, etc., predominantemente oscuros o evocadores del contraste entre la luz y las tinieblas.

Así, el siglo XIX español tiene muchos puntos de convergencia con el movimiento gótico en cuanto a cierta mentalidad de ruptura, objetos de coleccionismo, vestuario y decoración; pero también difiere socialmente, pues el movimiento *oscuro* comprende todas las clases sociales y artísticamente hay contraste en temas, técnicas y estilo ya que durante el periodo decimonónico coexisten en realidad el subjetivismo romántico con el academicismo neoclásico, como puede apreciarse en las pinturas

meramente costumbristas. El gótico posmoderno va mucho más allá en cuanto a transgresión nihilista y si bien ese trasfondo ya existía en poetas y bebedores de absenta como Verlaine y Rimbaud, grupos como Parálisis Permanente o programas como La Bola de Cristal alcanzan cotas más altas de irreverencia, acordes con los tiempos, y logran una imagen más extrema, inspirada por el cine del s. XX: el vampiro caracterizado por Bela Lugosi (homenajeado en la canción de Bauhaus *Bela Lugosi is dead*), el hombre lobo y el Frankenstein interpretados por Lon Chaney, otras películas de terror de la productora Hammer y las cintas de "Serie B" de Roger Corman, así como otras más modernas como 'El Ansia' (*The Hunger*) de Tony Scott con un Bowie vampirizado o el *Drácula* de Francis Ford Coppola.

El viajero romántico vuelve con objetos curiosos y distintos de sus viajes, lo que se traduce en la mezcla de estilos. Como hemos dicho, también el estilo gótico moderno mezcla la inspiración victoriana, el *steampunk* o retro-futurista, el minimalismo japonés y el rococó más recargado en espejos y collares. El Museo refleja fielmente la acumulación decorativa de una elegancia algo *kitsch* propia del romanticismo del XIX: objetos de poco valor o *bibelots,* imágenes religiosas, libros, escritorios, floreros, cajas de música, muñecas, pistolones de duelo, libros o cartas.

## *III. Antecedentes literarios del arte romántico*

El arte gótico apareció alrededor del año 1140 en la *Île-de-France* como movimiento arquitectónico asociado a las catedrales e iglesias conventuales de esta región francesa, que rápidamente se convirtió en modelo artístico para toda Francia y Europa en palacios, castillos, interiores y en todos los órdenes artísticos: pintura, escultura, orfebrería, iluminación de libros. "Gótico" fue en un principio un término despectivo utilizado por el crítico de arte del renacimiento Giorgio Vasari para denominar el arte "oscuro" de la Edad Media como propio de godos, es decir, de "bárbaros", frente al clásico grecolatino digno de alabanza. Pero en el siglo XIX (y ya desde el XVIII) el entusiasmo por lo medieval llevó a admirarlo y a asumir sus parámetros: elevación del arco apuntado, grandes vanos de luz, símbolos heráldicos, belleza y feísmo dramáticos (gárgolas, enanos) y naturaleza salvaje[4].

Para entender el espíritu del romanticismo que imbuye a las piezas del Museo hay que remitirse a los **temas literarios** que inspiran claramente sus obras.

*El Castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764) de **Horace Walpole** fue la primera *gothic story*, así subtitulada por su autor. La tradición oral

4. V.V.A.A., edición de Toman, Rolf. Gotik *(El Gótico)*. Ed. Könemann, Köln (Colonia), 1998, pp. 7-17.

primero (desde Egipto) y los cuentos escritos después (Bocaccio, Chaucer, Shakespeare) ya habían recogido seres sobrenaturales y fenómenos paranormales, pero es paradójicamente durante el racional siglo XVIII cuando nace la novela gótica en Inglaterra como género diferenciado[5]. Walpole quería mezclar elementos del romance medieval, que él consideraba demasiado meloso, con la novela moderna y su obsesión por **los castillos y la arquitectura gótica**, lo que logró con éxito.

**Ann Radcliffe**, en novelas como *Los misterios de Udolfo (The misteries of Udolpho*, 1794), daba a lo sobrenatural explicaciones racionales, convirtiendo en género gótico en socialmente aceptable. Creó el personaje del **villano gótico**, precursor del héroe byroniano.

**Matthew Gregory Lewis** publicaría en 1796 *El Monje* (*The Monk*), introduciendo **la Inquisición**, **el ocultismo** y la magia negra entre los temas góticos.

En Francia, el **Marqués de Sade** osa escribir *Justine o los infortunios de la virtud* (*Justine ou les Malheurs de la vertu*, 1791*)*, precursor del personaje de la **dama torturada.**

En Polonia, **Jan Potocki** recrea los **bandoleros de Sierra Morena** en *El manuscrito de Zaragoza* **(***Manuscrit trouvé à Saragosse,* 1790-1814).

Tras estos hitos del XVIII y el movimiento romántico alemán *Sturm und Drang* **(Goethe, Schiller)**, el siglo XIX ve cómo los autores **Friedrich Hölderlin** y **Heinrich Von Kleist**, así como el filósofo **Nietzsche**, llevan el romanticismo hasta sus últimas consecuencias, lo que les acarrea la incomprensión, la miseria y la **autodestrucción**. Solo Goethe sigue llevando una vida ordenada, célebre y luminosa a la par que escribe los títulos que consagrarían el romanticismo como género para la humanidad.

> *"El siglo XIX, el nuevo siglo, no ama a sus juventudes. Ha surgido una nueva generación que, fogosa y llena de empuje, avanza hacia la nueva libertad. La fanfarria de la revolución ha despertado a esos jóvenes; en sus espíritus hay una divina primavera y una fe nueva envuelve sus almas. (…) En todos los países se han alzado al mismo tiempo y, con la mirada fija en las estrellas, traspasan las fronteras del nuevo siglo (…). El siglo XVIII, en su sentir, perteneció a los viejos y a los sabios, a Voltaire, a Rousseau, a Leibniz y a Kant, a Haydn y a Wieland, a los calmosos, a los acomodaticios, a los hombres grandes y a los eruditos; ahora es ya el tiempo de la juventud y de la audacia, de la pasión y de la impaciencia. Ahora se lanza ya al asalto esa ola poderosa; nunca Europa, desde el Renacimiento, ha visto una más pura*

5. Panadero, David G. *Terror en Píldoras. Las películas episódicas de terror*. Ed. PRÓTESIS, Madrid, 2009, pp. 20-37.



*La muerte de Daoíz en el Parque de Artillería de Monteleón (1835)*
*Óleo de Leonardo Alenza y Nieto - Fotógrafo Pablo Linés Viñuales*
*Museo del Romanticismo de Madrid*

> *elevación de espíritu ni una más hermosa generación. Pero el nuevo siglo no ama a esa intrépida generación; siente miedo de su plenitud y un sordo terror ante la fuerza extática de su exuberancia."* (Stefan Zweig)[6].

En el verano de 1816 se reúnen en Villa Diodati, en Suiza, Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley y John William Polidori y compiten en la creación de un cuento de terror. **Mary Shelley** crea el mito del monstruo de ***Frankenstein*** y **Polidori** el del **vampiro** con su relato '*The Vampyre*' en la figura del terrorífico Lord Ruthven y no, como se cree, Bram Stoker, aunque el conde *Drácula* de Stoker se hiciera mucho más famoso.

El gótico victoriano de **Edgar Allan Poe** nos trae innovadoras historias macabras y en 1845 su célebre poema ***El Cuervo*** *(The Raven),* haciendo que desde entonces se considere al ave como un presagio funesto. La incursión en el género de Alexandre Dumas (*Las tumbas de Saint-Denis, Saint-Denis* en el original, 1849) nos habla de **saqueadores de tumbas**;

6. Zweig, Stefan. La lucha contra el demonio (*Hölderlin, Kleist, Nietzsche*). Ed. ACANTILADO, Barcelona, 2010, pp. 27-28.



*Sátira del suicidio romántico (1839), óleo de Leonardo Alenza y Nieto*
*Fotógrafo Pablo Linés Viñuales*
*Museo del Romanticismo de Madrid*

Oscar Wilde (la magistral *El retrato de Dorian Gray / The Picture of Dorian Gray, 1890*) de la **aristocracia decadente** y de nuevo, del **pacto con el diablo**; en las *Leyendas* del español Gustavo Adolfo Bécquer como la del *Monte de las Ánimas* (1862) aparecen **fantasmas** o **muertos vivientes;** el norteamericano Chambers (*El rey de amarillo / The King in Yellow, 1895*) se empapa del **terror cósmico** precursor de Lovecraft; Arthur Machen (*Los tres impostores / The Three Impostors,* 1895 habla de **razas extrañas** y **envenenamientos** por prescripción médica); estos son solo algunos ejemplos de los temas que llegan al imaginario colectivo de la mano de la novela gótica.

## *IV. Pinturas románticas del Museo del Romanticismo de Madrid*

Así, con estas historias en mente, ciertas pinturas decimonónicas se convierten en claro exponente del romanticismo, representando momentos de máximo drama, fantasmagoría y muerte. Leonardo Alenza se convierte en el primer gran romántico/ costumbrista de la escuela madrileña, discípulo de Goya, con una pincelada fogosa y oscurecida.



*Alegoría del suicidio (1850), óleo de Eugenio Lucas Velázquez*
*Fotógrafo Pablo Linés Viñuales*
*Museo del Romanticismo de Madrid*

Alenza se centró en escenas de la vida popular y suburbial de Madrid, con un estilo costumbrista sobrio y amargo que encontramos en sus obras del Museo del Romanticismo, como *La muerte de Daoíz en el Parque de Artillería de Monteleón*.

El espíritu del romanticismo se ve remedado en dos lienzos de Alenza, en los que pese a recoger la inquietud de su tiempo se inclina por la burla, como si no acabase de creerse la mirada existencialista de un Friedrich y el estilo no supusiera un cambio de mirada o actitud vital. En la *Sátira del suicidio romántico* el famélico personaje principal es el estereotipo del literato romántico de larga melena a punto de saltar por el precipicio; hay otros dos suicidas al fondo del cuadro, uno ahorcado y el otro que yace tras haberse disparado. Sorprende la mofa de Alenza, tuberculoso e hijo de violada, hacia el "sufrimiento romántico", o quizás se deba a ello. El lienzo está en el Gabinete de Larra, escritor que precisamente se suicidó por desamor.

En su *Sátira del suicidio romántico por amor*, la vejez y fealdad de los personajes, la pincelada borrosa que evita la identificación con los amantes y la poca definición le resta misticismo al suceso y le confiere un aire de tragicomedia.

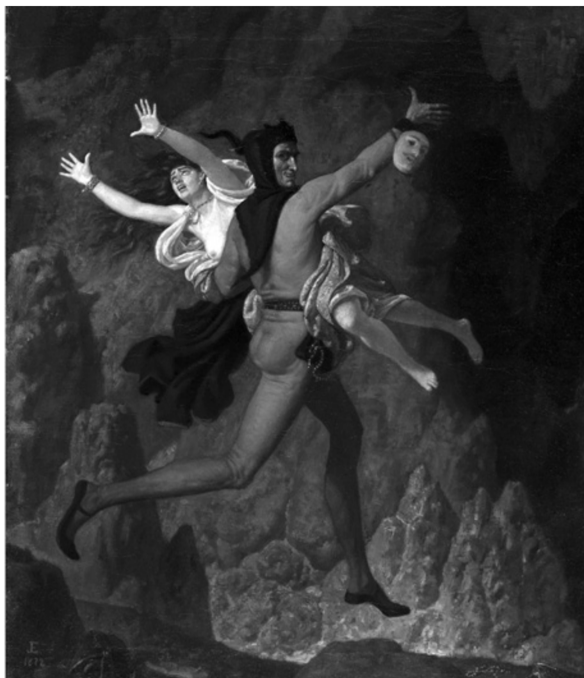
Eugenio Lucas Velázquez, también con la "veta brava" de la escuela madrileña que tanto impresionara a Manet en su viaje a España, pinta a personajes al borde del abismo o víctimas de la Inquisición. En *Alegoría del Suicidio* un literato desesperado contempla un mundo de seres tenebrosos, inspirado, como tantas otras obras sobre la muerte autoinducida, por la obra literaria *Las desventuras del joven Werther*, el mito romántico creado por Johann Wolfgang Von Goethe.

En la Sala de la Literatura y el Teatro del Museo se exhibe *Mefistófeles*, el pequeño gran cuadro de Joaquín Espalter y Rull. El pintor barcelonés, que tomó parte en la Exposición Universal de París de 1855 y fue pintor del rey consorte Francisco de Asís de Borbón, utiliza aquí un dibujo académico de contornos definidos que predomina sobre la mancha, con un colorido nazarenista fuerte y vibrante. En *Mefistófeles* un hombre vestido de rojo a la juglaresca se lleva bajo el brazo a una mujer semidesnuda, presumiblemente tras haberla seducido. Se está quitando la máscara y aterrorizando a su amada/ víctima. El tema deriva de la obra maestra anónima de la literatura alemana *Fausto* (s. XVI), la cual merece capítulo aparte:

*"En 1587 aparecía en Frankfurt del Main, en los talleres del impresor Johann Spies, la primera edición de un libreto titulado* Historia del doctor Johann Fausto, *celebérrimo mago y nigromante. (…) El propio impresor distaba mucho de presentir que el sencillo volumen de su imprenta sería el primer eslabón de una larguísima cadena de obras centradas en torno a uno de los mitos fundamentales de la tradición cultural de Occidente, que inmortalizaron posteriormente autores como Marlowe, Goethe o Mann. Este «libro popular» (Volksbuch (…) relata la historia de un hombre que, «pretendiendo escrutar todos los misterios del Cielo y de la Tierra», hace un pacto con el Diablo y se compromete a entregarle cuerpo y alma al cabo de veinticuatro años, durante los cuales el espíritu maligno tendrá que satisfacer, a cambio, todos y cada uno de sus deseos. A partir de comentarios documentados hechos por Lutero y Melanchthon, entre otros, parece ser que la presunción de charlatán de feria, la superchería y vida errática fueron rasgos distintivos del Fausto histórico a los ojos de muchos de sus contemporáneos. Era sin lugar a dudas un hábil manipulador de su propia imagen, y su enorme popularidad contribuyó a crear muy pronto en torno a su vida y hechos una leyenda que culminaría con la canonización literaria"*[7].

Goethe convirtió a Fausto en un mito mediante la novela del mismo nombre, no solo por su inmensa calidad literaria sino porque su interpretación sublima el romanticismo de la historia mediante el enamoramiento imposible y la venta del alma al diablo para conseguir a la amada inalcanzable, en la eterna lucha entre el bien y el mal. ¿Redimirá el amor el alma de Fausto, o pactar con el diablo no tiene

7. Del Solar, Juan José; extracto del prólogo al Anónimo del siglo XVI *Historia del Doctor Johann Fausto*, Ed, SIRUELA, Madrid, 2004, contraportada.



*Mefistófeles (1872), óleo de Joaquín Espalter y Rull*
*Fotógrafo Pablo Linés Viñuales*
*Museo del Romanticismo de Madrid*

perdón? Espalter y Rull lo dota aquí de una interpretación distinta y macabra: tras haber engañado a Margarita con una máscara que le hace pasar por Fausto, Mefistófeles se la lleva a las tinieblas y a la condenación eterna.

Entre retratos burgueses y de familia, en la Sala de la Literatura y el Teatro del Museo también se encuentra el pequeño y tétrico óleo sobre lienzo *La novia enterrada viva*, obra del que fuera académico de Bellas Artes en Sevilla Eduardo Cano de la Peña. En él la dama está encerrada en una celda en romántico paroxismo.

Tras haber estudiado en Madrid y en París, Cano de la Peña depura su técnica abandonando lo superfluo para centrarse en la expresividad de sus personajes. La expresión de la arrodillada novia es de atónita desesperación. Tras ella yacen su corona nupcial y el velo, abandonados tras la boda y el engaño devenido en tortura, tema frecuente durante el Romanticismo. Así, el amor puro es un ideal inalcanzable o engaño siniestro que tras los primeros deleites se torna en pesadilla *sádica*. La novia lleva un vaporoso traje blanco que recuerda al del vídeo musical del grupo The Cure *Just Like Heaven*, en el que sin embargo la amada se desvanece como un

sueño (otro tema romántico recurrente, por ejemplo en las poesías de Bécquer, y otro punto en común entre el romanticismo y el rock gótico).

## *V. Larra y su paralelismo con iconos góticos*

La importancia de los artículos periodísticos de Mariano José de Larra durante el periodo romántico y la de su propia vida como "héroe romántico" han de ponerse en contexto. La prensa es la vía de entrada del Romanticismo en nuestro país, cuando en *El Mercurio Gaditano* José Joaquín de Mora y Nicolás Bohl de Fäber se enzarzan sobre la superioridad o no del arte clásico frente al romántico. *"Más tarde, la revista El Europeo da noticias del desarrollo del Romanticismo fuera de España, al tiempo que reproduce textos románticos"*[8].

Tras el fallecimiento de Fernando VII, el regreso de los últimos exiliados y el estreno de la obra *Don Álvaro o la Fuerza del Sino*, del duque de Rivas, el movimiento triunfa en España. Sus figuras clave son Espronceda en la poesía y Larra en el periodismo, tanto en su vida como en su obra.

Larra testimonia la transición española durante los primeros años del siglo y los encantos y tópicos que atraen a los viajeros, pero sobre todo hace una feroz crítica de costumbres. En 1828, tras la tímida apertura de Fernando VII hacia los liberales, se lanza a publicar el diario *El Duende Satírico del Día* en Madrid, adonde ha vuelto tras haber vivido en Francia durante su infancia (por el exilio forzoso de su afrancesado padre, indultado por ser médico personal del hermano del rey) y en Navarra durante sus primeros estudios. Pero es censurado. Ante la falta de libertad de expresión, Larra se rebela en tertulias literarias como las de El Parnasillo o el Café Venecia. Se casa con Josefa Wetoret, de 17 años, y su matrimonio se va deteriorando. Sobrevive gracias a las traducciones. Tiene un hijo, pero precisamente en aquel tiempo conoce a Dolores Armijo y se enamora perdidamente de ella, lo que desestabiliza su vida.

También Ian Curtis, fundador y cantante de Joy Division y como hemos visto precursor del género musical gótico, se encuentra con incomprensión en el Manchester postindustrial por escribir sobre los deprimentes temas de la crisis y el fracaso, por su obsesión con la parafernalia nazi y por crear un sonido atmosférico que al principio no acababa de encajar dentro del punk ni en ninguna parte. Su matrimonio se tambalea cuando conoce a una fan belga, Annik Honoré, y comienza una relación con ella.

8. Ribalta, Josefina y Navarro, Ana; comentarios a los *Artículos* de Larra, Mariano, Ed. Biblioteca Didáctica Anaya, Madrid 1991, p. 15.

Volviendo a Larra, su sufrimiento se agudiza porque sus versos y obras de teatro no conocen el éxito; él es periodista de raza y se atreve con *El Pobrecito Hablador* pero para tener un medio de vida más seguro también publica en *Revista Española* artículos de gran calidad pero menos acerados bajo el seudónimo de *Fígaro*, personaje del escritor Beaumarchais. Primero se esperanza y luego se desencanta con Martínez de La Rosa en el plano político. Rompe con su amante Dolores Armijo al nacer su hija y escribe entonces *El Doncel de Don Enrique el Doliente*, novela representativa del romanticismo español y llena de apasionadas revelaciones frente a los tópicos desabridos de sus contemporáneos. Mendizábal vuelve a insuflar vida a sus anhelos como liberal, pero este también acaba replegándose ante la oposición, para su desencanto y el de su amigo Espronceda. Larra se presenta a procurador de las Cortes y sale elegido, pero se produce el motín de La Granja que da al traste con sus expectativas. Intenta reconciliarse con Dolores Armijo; se da cuenta de que lo es todo para él, es su última esperanza. Pero ella rompe sus cartas y lo rechaza. Su amor no correspondido y su propio país le han dado la espalda. Ese mismo día Larra se dispara un tiro en la cabeza, el 13 de febrero de 1837.

Por su parte Ian Curtis viene sufriendo ataques de epilepsia cada vez más agudos y su mujer, Deborah Curtis, le da un ultimátum. Ella tiene que trabajar porque él ha dejado su empleo de funcionario para dedicarse a la música, a pesar de que tienen un bebé; se inician los trámites de divorcio. Por eso, pero probablemente también por las drogas prescritas para el tratamiento de la epilepsia, por aquel entonces poco desarrolladas y con efectos secundarios, ese día Ian se suicida colgándose en su cocina, el 18 de mayo de 1980.

El cantante de Joy Division es solo un ejemplo de músico de la escena gótica con una vida similar a la del romántico Larra: Rozz Williams, fundador y vocalista de los primeros Christian Death, también se quitó la vida. Nacido en el seno de una estricta familia baptista, en su caso sobrepasar los límites de su época consistió en la transgresión religiosa, los coqueteos con las drogas y la fascinación por los asesinos en serie. También su compañera sentimental le había abandonado.

## *VI. El gabinete de Larra en el Museo del Romanticismo*

El Gabinete de Larra se nutre de algunas donaciones de objetos realizadas por sus descendientes a partir de 1924 (un retrato y miniaturas, como señala la directora del Museo, Asunción Cardona Suanzes), otros relacionados con el periodismo y la literatura y diversas pinturas. Las obras sin duda más sorprendentes y románticas del gabinete son la *Sátira del suicidio romántico* – y la oscura y goyesca *Alegoría del suicidio* de Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), ya mencionadas. La sala refleja la tendencia de la época de dividir la casa en “territorios”



*Gabinete de Larra*
*Fotógrafo Paola di Meglio*
*Museo del Romanticismo de Madrid*

masculino y femenino[9]. Así, su decoración es más sobria; encontramos un típico sillón burgués fernandino de esbeltas patas y decoración sutil; dos cómodas funcionales e imponentes con motivos dorados de caballos y en el centro un velador de aire medieval con marquetería de madera bicolor.

El retrato de Mariano José de Larra, de José Gutiérrez de la Vega (1761 – 1895) preside la pared derecha, con un Larra elegantemente vestido. A su lado, un Retrato de Dama (presumiblemente el de Dolores de Armijo) y presidiendo la sala el original óleo *La mujer del artista*, ambos también realizados por de la Vega en 1837, en el que la esposa de Larra, en un curioso gesto, muele y mezcla los colores que servirán para pintarla.

En una vitrina podemos contemplar miniaturas de la familia y en otra las pistolas de duelo que se cree sirvieron a Larra para quitarse la vida.

9. Torres González, Begoña. *Guía del Museo del Romanticismo*. Edita: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA de la Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, soporte electrónico consultado en 2012.

También un manuscrito que define a un *calavera*, vocablo de la época que servía para denominar a hombres de vida disipada. Larra los criticaba pero a su vez se autodefinía como tal.

Retratos de otros escritores de la época adornan la sala, así como los políticos que le causaron a nuestro *héroe* tanta ilusión primero y quebraderos de cabeza después, especialmente *Francisco Martínez de la Rosa*, por Rafael Benjumea (1820-1888).

Los óleos sobre cobre de Leonardo Alenza (1807-1845): *Componiendo el periódico* y *El primer ejemplar*, homenajean a la prensa como pilar esencial del Romanticismo español.

Por último cabe destacar *Gustavo Adolfo Bécquer en su lecho de muerte*, firmado en 1870 por Vicente Palmaroli (1834-1896), *"un sorprendente y fúnebre apunte del natural"*[10]. También hay un cuadro de Emilio Poy Dalmau (1876-1933) con un dibujo a *gouache* que conmemora la *Capilla ardiente de José Zorrilla*, otro gran escritor romántico.

## Conclusión

El Museo del Romanticismo de Madrid exhibe una colección artística única del siglo XIX español, englobándose en el concepto de casa-museo y por tanto recreando ambientes *in situ* con gran realismo. Decimonónico no es sinónimo de romántico ya que durante este periodo el movimiento convivía con el legado neoclásico, pero el romanticismo era una fuerte tendencia del momento y este Museo es su máximo exponente en España y uno del mejores del mundo, si no el mejor. La identificación del siglo XIX español y del Museo del Romanticismo de Madrid con el movimiento *gótico* moderno y su expresión como tribu urbana se produce en la misma medida en que los dos primeros recogen los postulados propios del romanticismo europeo del siglo XVIII: individualismo, sentimiento frente a razón, originalidad, creatividad, experimentación, transgresión, búsqueda de lo sobrenatural y liberalismo.



10. Torres González, Begoña. *Guía del Museo del Romanticismo*. Edita: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA de la Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, soporte electrónico consultado en 2012.



# Auswitchpark

*Epi Neuraska*
*Licenciado en Bellas Artes*
*Universitat de Valencia*

## Resumen

**Examinamos la transformación de los espacios históricos en espacios de ocio, para formular una visión crítica sobre la mutación mercantilista y política que suponen.**

**Nos centramos en el campo de concentración Birkenau II, más conocido como Auschwitz, como icono del terror y la barbarie en la posmodernidad. Mostrando un interés especial a la parte más obscura de las acciones humanas, desde un punto de vista analítico en sus comportamientos y acciones.**

**Acercarnos con todo esto al debate sobre la sacralización del Holocausto y sus efectos en nuestra cultura visual. Acercar la reflexión sobre el nuevo espacio creado en Auschwitz al usuario, para formular un discurso sobre la tematización de los espacios en los que vivimos.**

## Introducción

La novela gótica del XIX se ocupaba de lo terrorífico, de lo monstruoso, de lo macabro en el puro ámbito fantástico. A día de hoy, en el siglo XXI y más de medio siglo después del Holocausto nos encontramos con que la realidad que fue terrorífica, monstruosa y macabra se ha convertido en banal. Así, podríamos considerar que nuestra reflexión acerca de unos hechos reales que superan con creces la fantasía gótica han de hacernos reflexionar acerca de lo que verdaderamente ocurrió en la tragedia de la Segunda Guerra Mundial, y su tratamiento actual para presentarnos nuestro nuevo contexto terrorífico político y social.

En el presente artículo hemos seleccionado algunos fragmentos de la tesis de máster llamada: "Auschwitzpark: Proyecto aplicado y análisis de los espacios temáticos", adscrito a la línea de investigación Lenguajes Audiovisuales, Creación Artística y Cultura Social que propone el Máster en Artes Visuales y Multimedia de la Facultad de Bellas Artes

*Auschwitz-Birkenau (Polonia)*
*Spreepark (Alemania)*
*Fotografía realizada por Epi Neuraska (2009)*

de Valencia. Realizaremos una pequeña inmersión en el espacio de Auschwitz-Birkenau, espacio de relevancia histórica donde supuran discursos moralistas, políticos y por supuesto de consumo. Hablamos de espacios recreados, reconstruidos, donde la finalidad primordial es cautivar al visitante utilizando diversas formas de sugestión para crear una experiencia impactante. Este turismo de la muerte busca reencontrar esa conexión con la muerte en vida, aunque en algunos de los casos encuentra una banalización de ella misma, así como la sacralización y el aura en el caso de Auschwitz.

Veremos diferentes enfoques del término Holocausto, con las discrepancias y transformaciones para hacer de él un uso político-económico, que muchos supervivientes no comparten. La magnificencia del término es atribuida a una parte de las víctimas, excluyendo a otras no menos importantes. Para poder situarnos en este contexto y comprender lo referido ha sido necesario manejar una suma importante de textos, de los que esperamos poder ofrecer una idea más clara del término y su "aura". En relación con ello, analizaremos los diferentes iconos creados en relación a Auschwitz y el Holocausto así como su consecuencia en el público y el arte.

**Comprobaremos de qué forma el espacio de Auschwitz es utilizado como reclamo turístico, depositando sobre la mesa el dilema abierto de si con ello se entienden los acontecimientos pasados, la historia de los hechos, las consecuencias o por el contrario, al igual que con el cine, libros, museos..., banalizamos y deformamos la historia que tuvo que padecer la Europa del siglo XX.**

## *Sacralización del Holocausto*

En griego clásico, holocausto es un adjetivo que significa: "todo quemado", Finkelstein utiliza dos denominaciones de holocausto, en primer lugar el "Holocausto nazi se emplea para designar el hecho histórico real" y "Holocausto, para referirse a su representación ideológica" esta última aprovechada por Israel, una de las potencias militares más preparadas que utiliza el "(...) Holocausto como arma ideológica"[1].

Kertész, superviviente de Auschwitz, respecto al uso del término holocausto comenta "(...) utilizo la palabra porque la han vuelto inevitable, pero la considero tal como es; un eufemismo, una ligereza cobarde y carente de fantasía"[2]. Muy crítico con la utilización de las víctimas como medio político, pese a ser judío observa con cierto ci-

1. FINKELSTEIN, Norman G, *La Industria del Holocausto*, Madrid: Siglo XXI, 2002, pp. 7-13.
2. KERTÉSZ, Imre, *Dossier K*, Barcelona: Acantilado, 2007, p. 69.

nismo a los que defienden la "memoria" del Holocausto, generalmente judíos norteamericanos.

Elie Wiesel, escritor de origen húngaro que sobrevivió a los campos de concentración, crea un aura de misterio y sacralización en torno al holocausto, situándolo fuera de la historia, al considerar que es algo imposible de describir o comprender. Apunta a la "destrucción de la historia"[3] dado que no da la posibilidad de reflexionar y aprender sobre los acontecimientos, sino por el contrario limita el estudio del mismo. Wiesel es uno de los "ideólogos" del holocausto, y piensa que "comparar el Holocausto con los sufrimientos de otros grupos es, en opinión de Wiesel, una "traición absoluta a la historia judía"[4].

El hecho de subrayar la singularidad del holocausto implica en cierta manera una superioridad sobre los demás, crea unos derechos que según Finkelstein justifican "en efecto, la mejor coartada de Israel"[5].

El escritor israelí Boas Ebron en su libro *Holocaust. The uses of disaster*, señala que se trata de "un adoctrinamiento propagandístico oficial, una producción masiva de consignas y falsas visiones del mundo, cuyo verdadero objetivo no es la comprensión del pasado sino la manipulación del presente". Y añade que "la memoria del exterminio llegó a convertirse en poderosa herramienta en manos de los dirigentes israelíes y los judíos del extranjero"[6].

Finkelstein recuerda el juicio de Eichmann: los servicios de espionaje israelí capturaron a Eichmann en 1960, al margen de las leyes argentinas, y lo llevaron a Israel para ser juzgado. Utilizaron el recuerdo del holocausto y de las víctimas para poder tener un resultado óptimo: Eichmann fue ahorcado en Jerusalén.

Después de comprobar su utilidad, la comunidad judía estadounidense empezó a utilizar el recuerdo del holocausto como escudo defensivo ante las críticas internacionales a los actos de Israel y sus intereses políticos[7], incorporándose el concepto político de "Holocausto" -desde el final de la guerra árabe-israelí en 1967- en la vida judía estadounidense.

Referente a todo este clima de victimismo y manipulación *Kertész* declara: "me repugnaba la autocompasión judía, no me interesaba la religión y me molestaba la suspicacia, el hecho de considerar antisemita

3. FINKELSTEIN, Norman G, *op.cit.*, pp. 51-53.
4. WIESEL, Elie, *Against Silence*, vol. lll, New York: Irving, 1985, p. 146.
5. FINKELSTEIN, Norman G, *op.cit.*, p. 54, 55.
6. EVRON, Boas, "Holocaust: The uses of disaster" en *Radical America* vol.17, nº4, julio-agosto, 1983, p. 15.
7. FINKELSTEIN, Norman G, *op.cit.*, p. 36.

a todo el mundo"[8] de ahí que surgiera el "odio gentil" desde el lado de los que defienden el holocausto como exclusividad de los judíos.

> *Gentil*: 1. adj. Entre los judíos, se dice de la persona o comunidad que profesa otra religión[9].

*Finkelstein* expone este "odio gentil" mediante palabras del ya citado *Wiesel*, donde explica que los judíos murieron porque los gentiles así lo deseaban, "el mundo libre y civilizado" puso a los judíos en manos del verdugo "(…) hubo quien actuó como asesino y quien guardó silencio"[10], en cierta manera fue de este modo, pero no podemos olvidar que no solo fueron los "gentiles" quienes colaboraron con los nazis; es sabido que incluso los judíos ayudaron a los nazis a realizar las listas para la organización de guetos, creación de policía judía…, y tal como indica *Kertesz*, las decisiones del Consejo Judío de Hungría aun conociendo lo que sucedía en Auschwitz[11].

Podemos pues establecer dos dogmas básicos del Holocausto, por un lado la singularidad histórica que se defiende desde las líneas judías, y el ya citado "odio gentil". Antes de la guerra de 1967 (guerra árabe –israelí o guerra de los seis días) no existían estos dogmas, basados en el judaísmo y el sionismo. Establecemos su inicio desde el juicio de *Eichmann* en 1962 y con el alto poder militar y de coacción del estado de Israel gracias a la ayuda de Estados Unidos.

Mediante la propagación de la "paranoia", del supuesto "odio gentil" y la utilización de la singularidad del Holocausto, se excusa y se perdonan las acciones infringidas a los no judíos por parte de Israel, o desde las principales organizaciones judías de Estados Unidos.

> La mitología dominante sostiene que todo el mundo colaboró con los nazis para destruir a la comunidad judía, y en conse-

8. KERTÉSZ, Imre, *op.cit.*, p. 89.
9. Real Academia Española
10. FINKELSTEIN, Norman G, *op.cit.*, pp. 56-57.
11. KERTÉSZ, Imre, *op.cit.*, p. 19.
En marzo de 1944 los alemanes ocupan Hungría y en Birkenau se preparan las infraestructuras para la recepción de los judíos húngaros "...empezaron a ampliar los crematorios y a colocar nuevos raíles de tren." Describe una situación lamentable, en la que un alto oficial de las SS, llega a Budapest y es recibido por el Consejo Judío con una gran suma de dinero. Al mismo tiempo este mismo Consejo Judío recibió el protocolo llamado: "Vrba. Rudolf Vrba." un prisionero eslovaco que se fugó de Auschwitz y que redactó con detalle lo que ocurría en el campo de concentración. También, redactó los detalles de las nuevas infraestructuras en construcción para la deportación de los judíos de Hungría. "El Consejo Judío de Hungría discutió el protocolo y decidió no comunicar su contenido a los cientos de miles de miembros de la población judía que, por cierto, ya estaba siendo reunida por la gendarmería en guetos establecidos a toda prisa".

> cuencia, los judíos lo tienen todo permitido en su relación con otros pueblos[12].

Esta sacralización del holocausto vendrá acompañada por el auge de las publicaciones de libros, documentales, películas… que incitan la "peregrinación" a los diferentes campos de concentración, como a los museos de la Memoria Judía. Todo un complejo sistema efectivo acuñado por *Finkelstein* como: *La industria del Holocausto*.

Es importante incidir en el papel que han jugado las fotos tomadas por los aliados en los campos de concentración alemanes a finales de 1945.

Para Cornelia Brink, la difusión de esas fotografías de los campos de concentración pretendía mostrar una "realidad franca e inequívoca" aceptada por la gran mayoría de personas, "no como una interpretación específicamente fotográfica de aquella realidad abierta al análisis"[13] sino que otorgan a la fotografía el valor de realidad, de documento histórico; donde el análisis no tiene cabida, puesto que la fuerza de su contenido colapsa todo camino analítico.

Las imágenes de los campos se han convertido en iconos, utilizados en otros contextos. Para Brink "(…) el término icono es la llave que ilustra las complejidades implicadas en relación con los campos de concentración"[14]. Las fotografías de los campos de concentración nazis están cada vez más asociadas con los iconos. Estos iconos son aplicados a fotografías y películas sobre campos como Bergen-Belsen y Auschwitz, que poseen "gran poder de simbolización". Elementos como: la entrada de Auschwitz, la rampa de la muerte, crematorios, vitrinas exponiendo pelos de las víctimas, maletas, cazos…, también están considerados como "iconos del exterminio".

La primera impresión al ver estas imágenes es la "paralización" y raras veces incita a preguntas sobre los orígenes y el empleo de estas fotografías. Esta "paralización", el acto de callarse, de no poder decir nada frente a las imágenes es lo que reproduce el "mito".

Mostraremos la obra de Rafał Jakubowicz para entender mejor este punto, donde la presentación icónica de los diferentes elementos que simbolizan el campo de concentración de Auschwitz, nos hace reflexionar sobre acontecimientos actuales, política y socialmente.

La obra *Arbeitsdisziplin* de Rafał Jakubowicz fue presentada en la Medium Gallery de Bratislava, en el 2002. La instalación consta de una

12. OZICK, Sitia, "All the World Wants the Jews Dead", *Esquire*, noviembre 1974.
13. BRINK, Cornelia, *op.cit.*, pp. 135-136.
14. Ibíd., pp. 137-138.










*Imágenes de la instalación Arbeitsdisziplin*
*de Rafał Jakubowicz (2002)*

caja de luz, que presenta una postal de la fábrica de la Volkswagen de Poznan, y un vídeo de la misma fábrica.

En la tarjeta postal iluminada vemos la fábrica de la Volkswagen situada detrás de una alambrada de espinos, un elemento muy peculiar del campo de concentración de Auschwitz. La estructura de la factoría nos recuerda la entrada de Auschwitz-Birkenau, de este modo Jakubowicz, asimila uno de los iconos más importantes y extendidos de Bikernau. Esa torre panóptica de control con sus iniciales: V W, es presentada de manera similar a la mayoría de las imágenes que recogen la torre del campo de concentración de Birkenau. El encuadre, los rojos colores y las amenazantes nubes, refuerzan la sensación de inestabilidad y acerca la imagen a los iconos absorbidos por los medios de comunicación.

Por otra parte, presenta un vídeo registrado en la misma fábrica. En sus imágenes podemos observar el sistema de vigilancia, que de nuevo establece asociaciones con los campos de concentración. La valla delimitadora con alambre de espinos, el hombre que guarda la seguridad y que además, nos lanza miradas frías hacia el exterior, todo son elementos relacionables con sistemas de control de los campos



*Litografía de Miroslaw Balka (2007)*

de concentración. Al mismo tiempo se alude a la historia, la empresa alemana y al problema de la disciplina corporativa contemporánea.

Debemos señalar también los trabajos vinculados con uno de los iconos más destacados, el letrero de la entrada de Auschwitz I: "Arbeit Macht Frei". Siendo un tema de actualidad reciente, este icono ha sido empleado en muchas expresiones artísticas, así como objeto deseado por coleccionistas.

La litografía de Miroslaw Balka: *B*, fue exhibida en su exposición retrospectiva del IMMA (Irish Museum of Modern Art) titulada *Tristes Tropiques*, en 2007. Pertenece a una serie de más de veinte piezas, y en ella se muestra el aislamiento de la letra "B" de la icónica frase "Arbeit Macht Frei" sobre distintas imágenes de vídeo (fotogramas) que hacen de fondo y se visualizan a modo de textura.

Sobre la "B" recae toda una serie de metáforas interpretativas, ya que en el campo Auschwitz I, el letrero "Arbeit Macht Frei" tiene la letra "B" invertida, y como icono del Holocausto, Miroslaw Balka realiza esta extracción de la "B" del contexto original, otorgándole una nueva visión más gráfica, más de diseño gráfico que de protesta de los presos.

(…) Balka propone una reflexión sobre el genocidio judío por parte de los nazis, pero también sobre la representabilidad del mismo. Lo críptico de su obra, la necesidad de disponer de una amplia información contextual, no accesible de entrada, plantea al mismo tiempo la dificultad de hacer transmisible la magnitud del Holocausto y la función de la obra de arte (…) La sensación de opresión es perceptible por el visitante, pero los referentes de esa sensación, su anclaje en un episodio concreto de la historia reciente de la humanidad, o la posibilidad de trascender el significado simbólico de ese episodio a otros que se han producido desde entonces, son elementos a los que difícilmente puede uno llegar, y que convierten la recepción de la obra en un acto de fe más que en un proceso de interpretación. Alrededor de esta cuestión está el debate sobre la imposibilidad la representación de la Shoa y su posible banalización en el acto mismo de su representación (recuerden los debates surgidos ante películas como La lista de Schindler, de Spielberg, o Shoa, de Claude Lanzman). De ahí que Balka opte por la alegoría, la referencia indirecta y el significado abierto, proponiendo al visitante experiencias físicas e intelectuales que le hagan comprender la tragedia y la imposibilidad de transmitirla[15].

El uso de la iconografía, que está directamente relacionada con el fascismo, nos obliga a reflexionar sobre el problema después de Auchwitz, también en el problema de la memoria. Nos muestran el Holocausto, conocemos el Holocausto, ¿de qué nos sirve?, ¿ha servido en nuestro presente?

Muchos artistas trabajan con esta iconografía para indicar distintos tipos de opresión, la violencia de los sistemas simbólicos, la hipocresía que tantas veces encontramos en los discursos oficiales.

## *El Aura de Auschwitz*

Auschwitz fue liberado por el Ejercito Rojo el 27 de enero de 1945, este hecho fue "relativamente" ignorado en Europa Occidental, hasta la década de los años sesenta. En cada lado del telón de acero tenían sus lugares simbólicos del pasado nazi:

En Occidente: Bergen-Belsen (Alemania), campo no relacionado con la solución final. Allí falleció Ana Frank.

En el Este: Auschwitz (Polonia), icono que posteriormente simboliza el Holocausto y el colapso de la civilización.

15. El Cultural.es, "Balka o la representación imposible. Reflejos Condicionados", [texto on-line] [fecha de consulta 16/10/2010] http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=22019

El filósofo Adorno aludió al campo de Auschwitz en una de las frases más conocidas y controvertidas: "Escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro".

Imre Kertész, superviviente de Auschwitz, criticó esta manifestación de Adorno: "Bueno, si se me permite formularlo sin ambages, considero la frase una bomba fétida moral que infesta de forma superflua el aire, que de todos modos huele mal"[16]. Le cuesta entender que una mente como la de Adorno, diga que el arte debe renunciar a representar o desarrollar creaciones del "trauma más grande del siglo XX".

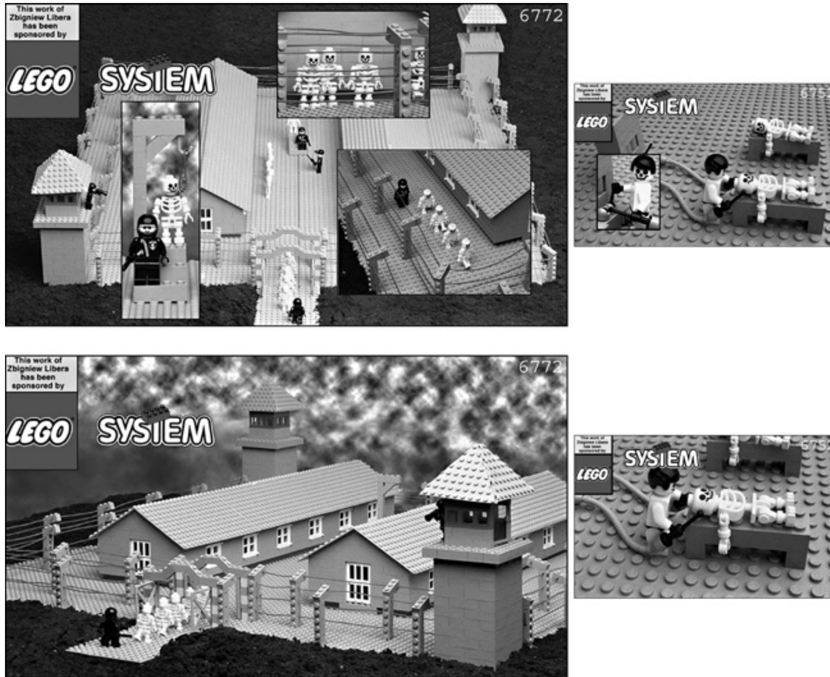
Álvaro Lozano analiza las distintas posiciones que mantienen los historiadores sobre el holocausto, en una de ellas están aquellos que "(…) consideran que el horror de ese asesinato masivo no puede y no debe ser nunca asumido", porque el esfuerzo para entender el holocausto tiende a "(…) convertirlo en algo abstracto, académico y distante"[17].

Con esta postura se crea, a nuestro entender, una singularidad "mágica" del holocausto. Es decir, poner en duda cualquier estudio que no sea de un superviviente y, paralelamente, un superviviente está tan condicionado por sus vivencias dentro de ese espacio del recuerdo que tampoco puede hacerlo. En definitiva, es como dotar de un aura especial y misterioso a un hecho histórico, que pese a no ser el único acto de barbarie en la historia, sí es uno de los más significativos en la primera mitad del s. XX.

Otra de las posiciones analizadas por Álvaro Lozano recoge a los autores que piensan que el "(…) Holocausto fue perpetrado por seres humanos y puede, por tanto, ser comprendido por otros seres humanos (…) no hay nada único en el Holocausto (…) que impida ser comprendido"[18].

Lozano se detiene en la experiencia del superviviente y novelista Yehiel De- Nur, "(…) Auschwitz era otro planeta, cuyos habitantes respiraban bajo diferentes leyes de la naturaleza". Pero tras mencionar esto, De-Nur relata una serie de pesadillas que tuvo durante treinta años, en relación al campo de Auschwitz. En estas pesadillas otorga a sus verdugos un alma humana, unos sentimientos y la posibilidad del intercambio de papeles dentro del campo. De esta forma De-Nur cambia su concepción del campo, pasando de no poder expresarlo a poder explicarlo lo que le lleva a rechazar la imagen de "otro planeta" concluyendo que "allí donde esté la humanidad, allí se encuentra Auschwitz (…)"[19].

16. KERTÉSZ, Imre, *Dossier K*, Barcelona: Acantilado, 2007, pp. 102-104.
17. LOZANO, Álvaro, *op.cit.*, p. 13.
18. LOZANO, Álvaro, *op.cit.*, p. 14.
19. Ibid, pp. 15-16.

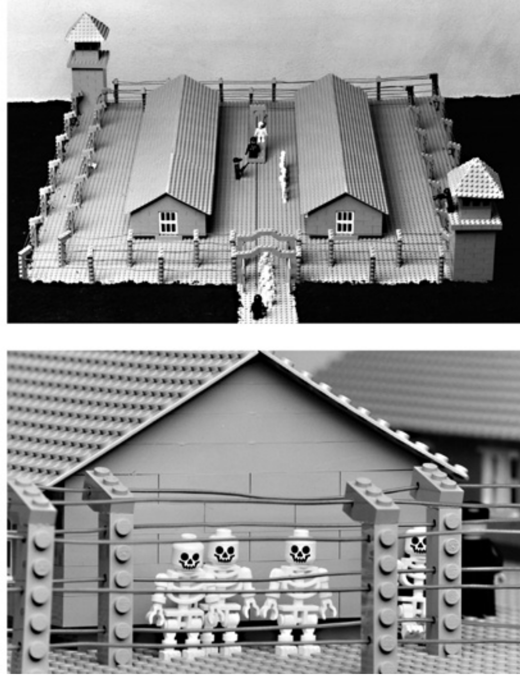



*Lego Concentration Camp (1996)*
*de Zbigniew Libera*

A raíz del debate de la representabilidad del Holocausto, debemos mencionar otra obra de Zbigniew Libera *Lego Concentration Camp*, 1996. Está compuesta por siete cajas diseñadas donde se pueden montar tres juegos, mediante los conocidos ladrillos de Lego. La construcción resultante son módulos y personajes dentro de un campo de concentración.

Esta pieza alude a los mecanismos de educación y los condicionantes culturales. La empresa Lego financió el material para el proyecto de Libera, pero sin conocimientos previos de su finalidad. Esto fue aprovechado por Libera para incluir el "patrocinio" de Lego en su proyecto, dando a entender que la obra "producto" no está bajo su responsabilidad ya que se puede construir cualquier cosa con los materiales ofrecidos por Lego.

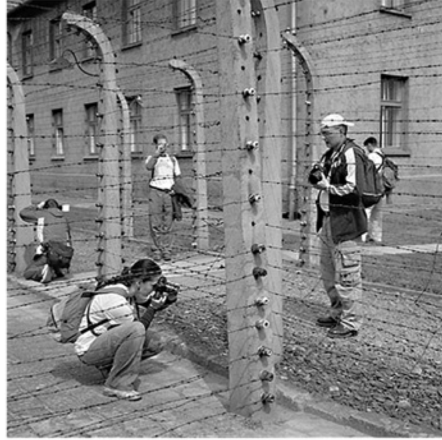
Libera realiza fotografías, vídeo-creaciones, instalaciones, objetos, dibujos... jugando intelectualmente con los estereotipos de la cultura contemporánea. En la década de los 90, se centra en la creación de "Dispositivos de Corrección", modificando objetos existentes y producidos para el consumo de masas. Centra su atención en la comercialización y su impacto en la cultura popular, así como una crítica sobre las instituciones con las que tuvo que crecer en Polonia a finales de la década de



*Detalles de Lego Concentration Camp (1996)*
*de Zbigniew Libera*

los ochenta. El resultado ha sido una forma de arte pop bien definido, que tal vez establece un límite en la representación del pop-art y al mismo tiempo provoca muchas preguntas del discurso sobre el Holocausto.

Esta obra puede tener más respuestas sobre la "construcción" del Holocausto y el genocidio que otras formas artísticas tradicionales. Libera nos presenta un "Kit" donde tenemos la opción de construir un campo de concentración, nuestro propio campo de concentración formulando una pregunta sumamente importante: ¿Dónde y cómo surge un campo de concentración? Los orígenes de la construcción de un sistema para selección de "esclavos" para diferentes fines, entre los que algunos eran desestimados. El instinto de esos orígenes todavía sigue siendo discutido por los diferentes historiadores, ya que el nazismo no tuvo la opción de inspiración del "kit" de *Lego Concentration Camp*, sin embargo, Libera construyó esta controvertida obra con los mismos materiales que Lego utiliza en sus diferentes productos —cabe destacar algunas excepciones que tuvo que adaptar para el resultado final— no obstante es una construcción que al igual que Lego, el régimen nazi utilizó y adaptó los "materiales sociales" para crear su propio juego.



*Fotografía tomada en Auschwitz*

De nuevo nos enfrentamos al límite artístico respecto a lo que se supone un tema "santificado", pues, entre otras lecturas, Libera propone la posibilidad de que el Holocausto está esperando en cajas para ser de nuevo montado, en cualquier lugar. Ese posible "Holocausto" o genocidio, nos rodea, y de alguna forma espera ser "construido" y "utilizado" en un contexto idóneo para su fin. *Lego Concentration Camp* no realiza una introspección en el pasado, si no la participación con el debate de nuestro futuro[20].

## *Auschwitz turístico*

"A principios del siglo XXI, Auschwitz se ha convertido tanto en un lugar de peregrinaje como un lugar de turismo de masas. La experiencia turística comienza en la puerta con el célebre rótulo: *Arbeit mach Frei*, y finaliza en el crematorio. Se trata, sin duda, de un tour manipula-

20. Algunos dato extraídos de:
http://www.othervoices.org/2.1/feinstein/auschwitz.html
http://albertis-window.blogspot.com/2010/03/liberas-lego-concentration-camp.html



*Fotografías tomadas en Auschwitz*

do que afirma ser auténtico y que, sin embargo, debe mucho al símbolo construido de Auschwitz"[21].

Debido a la destrucción de las cámaras de gas y crematorios por parte de los nazis, para borrar pruebas al final de la guerra, se reconstruyó una cámara de gas y crematorio en Auschwitz para poder ser visitada. Estas reconstrucciones juegan un papel importante en el discurso negacionista, que cada vez toma más importancia en Europa debido, en parte, a la "Industria del Holocausto", como explica Finkelstein en su libro con el mismo nombre[22], señalando el problema de su transformación en un "parque temático" del holocausto, trivializando el pasado y domesticándolo para finalmente abandonarlo[23]. La construcción de un "Auschwitz mítico" un "Auschwitz para turistas" puede distorsionar la realidad del Auschwitz histórico, y convertirse en un objetivo prioritario para los negacionistas.

21. LOZANO, Álvaro, *El Holocausto y la cultura de masas*, Barcelona: Melusina, 2010, p. 79.
22. FINKELSTEIN, Norman G, La Industria del Holocausto, Madrid: Siglo XXI, 2002.
23. LOZANO, Álvaro, op.cit, p. 76.




*Trípticos turísticos*

Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás,* puntualiza que la visión de las imágenes y películas de los campos de concentración resultan engañosas porque, en el mejor de los casos, devienen de la documentación distribuida por los aliados al final de la segunda guerra mundial. Lo que vuelve insoportables tales imágenes —las montañas de cadáveres, los sobrevivientes esqueléticos— no era de ningún modo lo habitual en los campos, pues en ellos, cuando estaban en funcionamiento, exterminaban a los presos sistemáticamente (con gas, no con la hambruna y la enfermedad), y después los incineraban de inmediato. Y las fotografías hacen eco de otras[24].

Todas las reconstrucciones, los diferentes museos en el interior de Auchwitz I y las cifras de víctimas, son fruto de unos intereses ajenos al análisis de los acontecimientos, y en muchos casos exponen una visión banal de la historia, buscando más el efecto de *shock* en los visitantes. La visita en ningún momento refleja autocrítica, ni análisis, tan solo se muestra el horror de los aconte-

24. SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Alfaguara, 2003, p. 30.

cimientos como reclamo turístico: "El Holocausto es ya, para bien o para mal, un producto de consumo"[25].

Al pasear por Auschwitz no se experimenta en ningún momento la historia real del campo de concentración, si no un pasado re-configurado para nuestra visión actual. Hay un peligro evidente, y es el referido a los diferentes fetiches creados en relación con Auschwitz: ruinas, objetos, fotografías, espacios… pudiendo confundir la parte por el todo. No se puede sustentar la existencia de lo sucedido con los objetos-reliquias: maletas, restos de cabello, botes Zyklon B, cucharas, gafas, zapatos…, acumulados en diferentes grandes vitrinas para ser exhibidos al público en Auschwitz I.

Para el historiador Tim Cole, "aunque parezca banal, cuando no un sacrilegio sugerir que parte de la popularidad de la 'tierra de Auschwitz' proviene de ser un lugar de muerte en masa, no existe ninguna duda de que un cierto grado de voyeurismo constituye el núcleo duro del "turismo del Holocausto (…) Se trata de fisgonear, de poder pasar y presenciar la tragedia de otros individuos. Visitando los lugares de la muerte sentimos un cierto grado de excitación, aunque sea una excitación camuflada bajo motivos más [válidos]"[26].

Desde el contexto del arte crítico se ha abordado esta cuestión, vamos a analizar brevemente algunas piezas que consideramos significativas.

La obra de Miroslaw Balka, *How It Is*, se mostró en la Turbine Hall de la Tate Modern de Londres, del 13.10.2009 al 5.04.2010. Balka presenta un gran contenedor metálico de treinta metros de largo, trece metros de altura. La base del contenedor, se asienta en una serie de pilotes metálicos de dos metros de altura.

El espectador, puede penetrar dentro del contenedor mediante una amplia rampa, o también esta la posibilidad de caminar por la parte inferior de la gran pieza, escuchando los pasos de los visitantes que penetran en el interior del contenedor. Dentro del contenedor esta la oscuridad, tan solo los visitantes se guían mediante todos los sentidos menos con la visión. La oscuridad pesa en la mente y la sensación es de auténtica claustrofobia y desorientación.

Tanto la rampa de ingreso a la pieza, como el interior de ella, esta pensada para transmitir la aproximada sensación que sentían los presos y víctimas en Auschwitz o Treblinka. En estos campos, las rampas eran el medio para ingresar a las cámaras de gas, al Ghetto de Varsovia o a los camiones donde transportaban y gaseaban a los

25. LOZANO, Álvaro, *op.cit.*, pp. 78-80.
26. LOZANO, Álvaro, *op.cit.*, p. 77.



*How It Is (2009)*
*de Miroslaw Balka*

judíos. De hecho muchos supervivientes recuerdan este tipo de estructura como el inicio del final[27].

Balka ofrece una experiencia personal y colectiva a los visitantes, creando una serie de experiencias sensoriales y emocionales a través del sonido, contrastando luces y sombras, la experiencia individual y la conciencia de los demás, tal vez provocando sentimientos de temor, emoción o la intriga.

Agata Siwek presentó en el año 2001 la instalación *Original Souvenirs* Auschwitz-Birkenau. Esta artista polaca multidisciplinar, crea una serie de souvenirs de Auschwitz y Birkenau, recreando en su instalación una auténtica tienda de estos productos de consumo turístico.

Se puede observar desde velas con forma de la típica entrada de Auschwitz; camisetas con la imagen de la calavera con dos tibias, rediseñada, actualizada; bolsos con rallas típicas de los "pijamas" de los presos; llaveros con el letrero "arbeit mach frei"; gorras (con horrenda

27. Ver Shoah, documental de Claude Lanzmann, de 1985.







*Original Souvenirs Auschwitz-Birkenau (2001)*
*de Agata Siwek*

tipografía); platos decorativos; posters; pañuelos serigrafiados para las lágrimas…, un sin fin de utensilios absurdos para el consumo turístico. Todos estos productos los situó en un mercadillo de arte en Den Bosch, Holanda.

Agata Siwek fuerza la banalidad hasta la creación de una serie de productos relacionados únicamente con el consumo, eso sí, con más diseño y más posibilidades, si cabe[28].

## Conclusiones

A modo de conclusiones destacamos la importancia de las imágenes para suscitar conmoción y generar clichés referidos a los acontecimien-

28. Información extraída de las siguientes webs:
http://www.siwek.nl/
http://ww2freak.blogspot.com/2007_02_01_archive.html
http://www.nytimes.com/2004/09/15/arts/design/15buch.html
[fecha de consulta 30/09/20101]

tos y espacios que tratamos. Hablamos del poder de las imágenes que son transformadas en iconos, Susan Sontag enfocó, nuestra visión crítica a los medios de información, llegando a entender en la práctica el poder de la imagen en nuestro trabajo.

Otra conclusión importante del trabajo de investigación teórica, está referida a la sacralización del Holocausto. Totalmente relacionada con las conclusiones anteriores, esta sacralización a llevado a una falsa aura y banalización del espacio de Auschwitz. Esto establece una fusión entre el tipo de turismo propio de los campos de concentración con los visitantes de parques temáticos. Vemos importante mostrar este tratamiento de los diferentes medios de comunicación, así como de los poderes, organizaciones que utilizan la historia de las víctimas para objetivos ideológicos y económicos. Estamos frente a la espectacularización de sucesos históricos, que con los diferentes tratamientos literarios, cinematográficos, etc., son víctimas de la transformación en mero espectáculo para un turismo que en muchos de los casos no tienen un conocimiento previo y personal para poder contrastar lo “representado”.

Las diferentes emociones y experiencias que creemos vivir fuera de nuestra cotidianidad se producen en espacios artificiales, en los que mediante el uso de las nuevas tecnologías de la imagen, maquinaria técnica y demás infraestructuras de entretenimiento, esa otra realidad da la vuelta para no ser más que otra cara de la misma cotidianeidad. Vivimos en ciudades temáticas, donde se preparan circuitos turísticos para “conocer” la cultura del país, así como el tiempo de ocio es desarrollado en centros comerciales y parques temáticos. En cierta forma estamos bajo sistemas de control, ya que formamos parte de espacios controlados mediante códigos y máquinas. La relación de las “máquinas” con el mundo “virtual” nos educa o adiestra para un acercamiento al sistema de control, y un alejamiento a nuestros orígenes expresivos y naturales.

El hecho de incluir varias obras artísticas nos ha dado un enriquecimiento conceptual y la base esencial para entender la visión planteada. Es cierto que, muchas son las cosas que deberíamos revisar para realizar un proyecto más consistente, pero la consistencia se alcanza gracias a pequeñas aportaciones que como esta, suman su pequeño grano de arena en la visión obscura y crítica que es la que hemos abordado.






*Lumen in tenebris*

# Semana Gótica de Madrid

## Madrid Gothic Week

La cultura gótica urbana en toda su extensión: Literatura, Cine, Danza, Conciertos, Moda, Arte y mucho más

www.semanagoticademadrid.com

ILUSTRACIÓN POR BILLYPHOBIA


011011001
1011010

# Del malestar en la existencia. Apuntes sobre la poética de Detritus

*Beñat Baltza Álvarez*

*Traductor y poeta*

## Resumen

**Este breve texto sobre el pintor Detritus se lee tal y como se interpreta una buena canción de Rock'n Roll: en tres minutos, a toda velocidad. De párrafo a párrafo se tiene la impresión de ir escuchando un buen *Long Play*. A imaginarlo en vinilo ayuda las imágenes que el autor ha escogido de entre la amplia obra pictórica del *retratado*.**

**Y vuelta a escucharlo.**

**Vuelta a escucharlo porque así lo exige el propio texto, que urge acudir a la poética de Detritus con el convencimiento de un *necesitado*: "Tienes que escucharlo, sólo escúchalo. Sólo míralo."**

**Con tres acordes básicos, cada párrafo podría sin embargo estirarse y estirarse hasta donde la amplitud de los recursos que usa Detritus permite llegar. Y es un largo trecho, toda la trayectoria que va desde la vanguardia artística de los dos últimos siglos hasta la música *underground*, *ateliers* y *caves*, conciertos y exposiciones… Un amplio recorrido de texturas imprescindibles, concentradas en este breve texto como las propiedades de una droga de diseño en una píldora. Tú sólo tienes que tragarla, y pasar al local. Canta Detritus. Qué pasada de volumen. ¿Ya es de día? ¡Vaya mierda!**

Para orientarse con cierta solvencia a través del tumulto de sensaciones que la observación de la pintura de Detritus provoca, no nos será suficiente una entrega valerosa, sin prejuicios, un abandono sin cálculos, comportamientos cuya exigencia está fuera de toda duda; no bastará con un abandono pasional, pasivo: será además indispensable una minuciosa guía que nos procure el detalle de lo que *ahí* sucede. Si mundos desconocidos reclaman, para conocimiento de los menos corajudos,

◂ *Detritus*
*Ecce Homo (2012)*
*Óleo sobre lienzo, 195x110 cm*

grandes dosis de valor, imprudencia e incluso temeridad por parte de algunos hombres y de algunas mujeres, el dar cuenta de tales descubrimientos es fórmula, proceder imprescindible y secular que el humano ha empleado desde sus inicios. A tal procedimiento de poner en circulación social el conocimiento es a lo que llamamos cultura. Nosotros, para esta ocasión, tenemos el lujo de contar con un privilegiado comentario de las pinturas de Detritus: el del propio Detritus, en dos bellos opúsculos[1], los cuales nos ayudarán a mejor rastrear sus inmersiones en el caos, causadas principalmente por su empeño en pintar. Empeño que no es únicamente tal cosa, sino que tratándose del arte y para referirnos a ello usamos la bella palabra vocación. Vocación que desplaza a la insuficiente actitud pasiva mencionada, y nos vuelve cómplices, activos, como el coronel Kurtz nos volvió cómplices en la contemplación del Horror. Activos porque sólo la acción es vehículo de expresión para la disidencia, en este caso ontológica[2]; cómplices porque sólo el hombre, la mujer con vocación, hacen presencia en el mundo de lo que el mundo es mundo para los humanos: una separación, un estar al margen, relato de una pérdida pero al mismo tiempo un querer ir más allá, escoriación, desvío, ya desde Adán y Eva, primeros desobedientes de la creación, primeros que lo quisieron hacer por su cuenta, que quisieron saber, optando así por el árbol del conocimiento, pues el de la vida era, se ve, lo vieron, ellos estuvieron allí, una componenda, hacerle la cama a un reyezuelo vestido de jipi, en ese parque temático llamado Paraíso, y que Detritus llama muy justamente Naturaleza: "La manifestación del Universo es desproporcionada al delicado metabolismo de esta específica humanidad en la que nos incluimos. Del gruñido se distanció el verbo a medida que en la naturaleza emergió el animal crítico. El gruñido era el código natural que sólo servía a los propósitos naturales, al desear difamar el ser humano necesitó la expresión poética. La causa del lenguaje es, fue la intención de quejarnos"[3]

Conocer=quejarse.

Y justo en aquel instante en que se opta por el conocimiento, justo con ese gesto de desobediencia que nos distancia precisamente del gruñido, nace la cultura, y con la cultura nace lo urbano. Lo urbano es la plastificación de lo que empuja al humano vocacional a embrollarse y desembrollarse en el tiempo, con la ansiedad por el conocimiento y que su expresión y su circulación generan. Aquí, el deseo de un tiempo *nuevo*, de un tiempo propio a lo humano, de un tiempo de tripas, es exigencia de una alta humanidad, no reminiscencia de un mundo perdido, sino intento de adecuación de la naturaleza a un tiempo generado por el humano activo. Si el tiempo sale de sus goznes, ello es precisamente

1. http://pinturadetritus.blogspot.com.es/2010/04/la-consciencia-renegada.html
http://pinturadetritus.blogspot.com.es/2011/12/la-nocion-apocada.html
2. Es así como se describe Detritus en *La Consciencia renegada*, blog cit.
3. Detritus, blog cit.




*Detritus*
*Panta rei (2006)*
*Óleo sobre lienzo, 113x192 cm*

en oposición a un tiempo circular, a un tiempo armónico, cósmico, antiguo, que estaba en consonancia con el navegar de los planetas, de los soles eternos y adecuados a su propio movimiento. En esta concepción del tiempo (de la tragedia) existía la posibilidad de recomponerse, de reparar el daño, mientras que fuera de los goznes del tiempo habitamos un inacabado desplegarse del mismo, ya no hay posibilidad de regreso a un estadio anterior, uterino, paradisíaco. El mal está hecho (digamos, menos comprometidamente con ningún valor: el dolor ya ha sido causado). Los habitantes humanos de este nuevo tiempo estamos *condenados* a vagar.

En este cuadro (titulado *Todo fluye*) Detritus trata de retener el fluir del tiempo. Un humano que se hunde se aferra desesperadamente a la mano de otro humano que aún permanece en el borde del precipicio, y este último, que no sabemos si se salvará o no, lleva en la mano, la mano a la que se aferra el que se hunde, unas flores, símbolo del cultivo, de lo cultivado, de lo-bello-que-se-construye, y que se da con contagio, que seduce, hasta la identidad, hasta el compromiso, hasta ese punto el color de las flores que aferra quien aún no ha sucumbido y el color de las uñas de quien se hunde pero no sin luchar, no sin un último esfuerzo por aferrarse, a lo que su conciencia le hace lo que

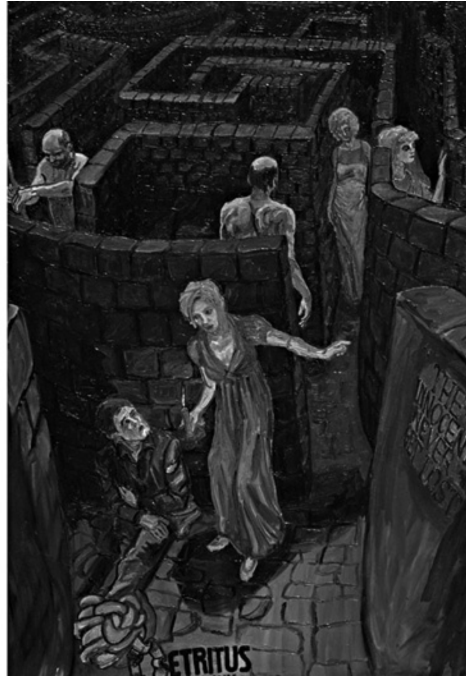
humanamente *es*, pues allí, al fondo del cuadro, en esta vida a este lado del letargo, se encuentra el pergamino del mismo color que flores y uñas, ese folio impreso, prospecto de un medicamento, poema, fragmento de carta de amor o página de alguna biografía… En cualquier caso, testimonio que parece emerger para resistir entre el *Todo fluye*.

* * *

El arte es algo que no se encuentra en la Naturaleza. En ésta lo único que se verifica, para la conciencia es el espanto de la muerte, el silencio de quien se va y el vacío que deja, bien por un zarpazo del dinosaurio, bien por unas fiebres de las cuales se desconoce su etiología y hasta el propio nombre, o bien, desde siempre y hasta hoy, por una bala, una bomba o una acción fanática; es decir, por la guerra. En la Naturaleza, el que más puede sobrevive; los humanos, con la guerra, cierran ese círculo de brutalidad y horror, en-cualquier-rincón-del-planeta hay siempre un bruto dispuesto a ejercer. En efecto, no se trata de política, pues, como canta Eskorbuto: "los que trabajan, se olvidan de los parados, y los que están libres, de los encarcelados". Es el nihilismo: el mundo está hecho como está hecho, y en su núcleo de momento y quizás por siempre nada puede alterarse. El paradigma cognoscitivo contemporáneo, que Detritus llama la Ciencia, nos avergüenza de nosotros mismos cuando al describirnos como un montón de moléculas apretujadas de un cierto modo, quedamos así emparentados con el resto del cuerpo viviente. Y como la filosofía y la poesía corajuda y rebelde se encargó de segar el suelo en que nuestros no tan antepasados se afirmaban (Nietzsche: Dios ha muerto; Rimbaud: Dios, a la mierda), quedamos así, tras el relativismo cuántico, justificadamente asustados, ya que ninguna ética nos instruye ni nos guía. Es más, la sola insinuación de una posibilidad de resolución de la tragedia humana es precisamente lo que nos solivianta, porque si bien nosotros no podemos disfrutar del nuevo paradigma cognoscitivo tal y como hacen los sabios científicos, tan pletóricos de vitalidad, sí al menos podemos distanciarnos artificiosa, estéticamente, de todas las señales de concordancia y armonía, fieles como somos a las leyes del árbol del conocimiento. Porque no vemos ninguna diferencia entre la ética de las distintas religiones con sus propuestas de otras vidas, y la ética cuántica[4] cuando proclama la belleza del universo, tal y como un jipi californiano proclamaba la paz y la armonía: nosotros, los artistas nihilistas[5] nos hermanamos con The Velvet Underground: gafas

4. Ni siquiera los físicos modernos más renombrados (Heisenberg, Schrödinger, Einstein, Jeans, Planck, Pauli, Eddington) son capaces de renunciar a la posibilidad de una trascendencia.
(Véase *Cuestiones cuánticas. Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*, Kairós, Barcelona, 2002).

5. "Si en *La Consciencia Renegada* me desentendía del término *Metafísica* al referirme al pensamiento nihilista que más estimo (estético)..." Detritus, *La noción apocada*, blog cit.



*Detritus*
*The innocents never get lost (1997)*
*Óleo sobre lienzo, 115x84 cm*

oscuras, ropas negras, pantalones estrechos, anfetaminas para la *pelea* estético/cognoscitiva, aspiramos el perfume de las gasolineras, nos dormimos, si nos dormimos, con el runrún del metro, el campo nos parece un espacio a evitar y las playas de veraneo la versión repugnante y palurda de la vitalidad cuántica, de todo lo que se adapta:

Pero si la derrota persigue al derrotado, el abatimiento al abatido y la vecina pide prestado, ¿qué puede entonces cantar el Yo? —Florecer de una suma de instantes en torno a una hora profunda. *Los inocentes nunca se pierden*.

* * *

Hemos dicho más arriba que justamente en el momento en que Adán y Eva optan por el conocimiento, nace la cultura, y con ésta, lo urbano. Ahora tenemos que precisar el alcance de esta noción, para seguir aproximándonos (aunque no de manera muy evidente) a la obra de Detritus.

Urbano es, para nosotros, lo propio al artista desfundamentado. Además de incapaz de habitar en otro medio que no sea la ciu-

dad, el artista insatisfecho con el desarrollo ontológico resulta molestado en su intimidad cuando se le insta al enfrentamiento, sea de forma directa o de un modo menos áspero, como puede ser el de manifestar una mera opinión. Interrumpida abrupta y dramáticamente la propensión trascendente mediante la reducción científica a un mero bicho que-pulula-por-este-planeta; más, desahuciada toda trayectoria y proyecto humanista al quedar reducida la inquietud causal-genética a la prueba del Carbono 14, queda el esteta nihilista desfondado por la agotadora carrera en pos del sentido de la existencia y desabastecido de creencias que defender, por lo que rehuye toda confrontación, cualquier tipo de polémica. Su paso se ha vuelto dudoso; sus representaciones, tan sólo transferibles al resto de los miembros de la especie mediante el objeto artístico; su cavilar, un monólogo que apenas encuentra acomodo en su propio cerebro. Ya no hay espacio para el juego de la complicidad, aquellos espacios que antaño la Metafísica permitía añorar. Ya no hay juego, ni espacio, ni complicidad: toda la batería conceptual armada con tanta insistencia y en el incesante e histórico juego de réplica y contrarréplica ha quedado reducida a peso, volumen y altura; así, de este modo tan frío, tan sombrío, se impone el paradigma científico-cognoscitivo y se valoriza el esfuerzo humano por haber sido y ser. Es decepcionante que cerebros tan bien armados y que tan lejos se han atrevido a llegar concluyan que sus conclusiones científico-cognoscitivas no son ni mucho menos concluyentes[6]. Para esto, señores, ¿tanto darle al coco? Obviamente, han seguido todos la recomendación de sus señoras esposas de tomarse un descanso y sumergirse en un doméstico baño caliente[7]. "Toma un baño o no llegarás a ninguna parte, no conseguirás el orden, sólo el caos". Y Max escucha educadamente, pero su marginalidad es absoluta, está inmerso en el caos, y cuando regresa a casa se toma otra dosis de anfetaminas, ciego de vocación cognoscitiva, ya descansará (y hasta esto es dudoso) cuando muera. Pero, "el artista trae del caos unas *variedades* que ya no constituyen una reproducción de lo sensible en el órgano, sino que erigen un ser de lo sensible, un ser de la sensación, en un plano de composición inorgánica capaz de volver a dar lo infinito"[8]. Y esto a pesar de, o precisamente por: "Estoy cada vez más seguro de que el ser humano es un animal desgraciado, abandonado en el mundo, condenado a encontrar una manera de vivir propia, inédita en la naturaleza"[9].

---

6. Cifr., *Cuestiones Cuánticas*, *op. cit.*
7. http://www.youtube.com/watch?v=NVkTr1TOf1c&feature=related
Véase en esta extraordinaria película de Darren Aronofsky, Pi, la conversación sobre Arquímedes entre Max (el protagonista) y el viejo matemático durante un par de minutos a partir del minuto 21.
8. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 2009, p. 203.
9. E. M. Cioran, *En las cimas de la desesperación*, Tusquets, Barcelona, 1993, p. 118.

Conocedor de que la pelea esencial y lo esencial de la pelea se da entre *uno* y el mundo, el decadente artista desarraigado precisa de la urbanidad, de las formas más nobles de la *politesse*, para que la vida en sociedad sea lo menos áspera posible, incluso tenga momentos de incuestionable disfrute. Ambientes como el llamado *gótico*, con sus locales a los que acudir a bailar, sus sofisticados ropajes y maquillajes, sus superficiales juegos de atracción y hasta de seducción erótica, su privilegiado y vanguardista ambiente de tolerancia (principalmente y en principio por carencia de prejuicios bobos) pueden llegar a colmar periódicamente y durante unas pocas horas (tan sólo eso: durante unas pocas horas) la inquietud humana de compartirse. Pero la urbanidad no se limita a esos momentos, sino que todo el cotidiano, toda vez que se trate de abandonar el sillón en cuyas orejas el artista nihilista reposa la cabeza y, arrellanado reflexiona y medita, exige, para hacerse transitable, un Hola, buenos días; un Por favor; un Gracias, adiós; un Pase, por favor; un Hasta mañana, buenas noches… Sólo para empezar a ser urbano. Pues también una correcta sociabilidad forma parte del proyecto humanista que pretendía diferenciarse de la depredación y la satisfacción meramente instintiva, dado lo extremo de la vulnerabilidad de la conciencia o, dicho en jerga filosófica, la precariedad del *Dasein*, del existente.

* * *

Un poco por todas partes Cioran habla de *lucidez*: cuando *lo* ves, ahí se acaba todo para ti. Se trata de una especie de mineralización de los afectos. Todavía conservas la forma bípeda y guardas aún memoria de las emociones, las cuales siguen expresándose de manera refleja, comes chocolate y te gusta, y eres igualmente sensible al tacto de unos guantes de cuero, o te alarmas o desternillas, según corresponda. Pero a pesar de todo esto estás acabado. Un temor primigenio, no solventable con ningún tipo de racionalización, ha entrado en tu cuerpo y se ha instalado para siempre. Es intuitivo, no es consecuencia de lecturas más o menos atentas y aplicadas, sobre cuyas conclusiones existe un amplio consenso. Quizá siempre ha estado ahí, y quizá podría hasta no haber hecho aparición, no haber necesitado tu sangre. Pero de pronto llega, el incómodo huésped, y se aloja para siempre. Y entonces ocurre que la corriente que arrastra al humano *normal*, tal y como hasta ayer eras tú mismo, te deja de lado, pasa de puntillas sobre ti o te aparta de manera brutal de su fluir. Te sabes ya fuera, te experimentas fuera, en los márgenes del *input* que hace que los hombres y las mujeres vean tantas veces decepcionadas sus esperanzas, y otras tantas renovadas. Catástrofe inaudita, se pierde la individualidad, vas entrando en lenta simbiosis con los elementos microscópicos que pululan a las puertas de la materia inanimada. De cara al exterior, puede que aún conserves cierta apariencia y cierto aplomo y, por qué no, hasta compartas proyectos con otras gentes, hagas planes, formes parte de. Pero estás acabado, porque ya no puedes ver nada ni a nadie, sobre todo a nadie, como un entidad Eterna, que es lo que la Ética dice




*Detritus*
*El irresoluto (2002)*
*Óleo sobre lienzo más blisters de fármacos y esmalte, 100x95 cm*

que es el humano[10]. Desde los márgenes a los que te has visto arrastrado por causa de la lucidez ves, cual eremita budista y no sin pelear esa condición adversa, cómo pasa la vida, el mundo de la superficie, en el que no eres ya capaz de entrar, y el cual es incapaz de hacerte un hueco. "La intuición nos sumerge en una melancólica introspección en la que considerando todas nuestras disfunciones, inadaptaciones, inadecuadas reacciones a los estímulos externos, averiguamos qué es el Cosmos y quedamos desolados"[11].

***A modo de conclusión***. Decadente, sí. Asqueado, sí. También arramblado. Pero una vez *aclimatado* al margen, ocurre que uno va amueblando poco a poco su rincón, lábil, estable, lábil, se inicia un proceso de parcial reindividualización, y se descubre complacido que lo que en esos parajes sucede es la única cosa, la mejor cosa que podría ocurrirle al disidente ontológico. Atornillado al presente, desocupado de la penosa carga del futuro, la concentración en la tarea artística se refuerza y los placeres se hacen más sutiles, la emoción de ciertas mezclas de colores,

10. Alain Badiou, *La Ética*, Herder, México, D. F., 2003.
11. Detritus, *La Consciencia Renegada*, blog cit.

de ciertos sonidos, de unos versos bellamente construidos es infinitamente más grande y produce un placer mucho más grato que cualquier mundanidad. Y no es que ahora esto sea mejor que lo otro, sino que simplemente es lo único, desde que llegó el esteta nihilista a los márgenes de la existencia, que puede complacerle con todo el poderío del espíritu. Y así, los encuentros con otros humanos son siempre encuentros con marginales, y se juega al juego de la seducción mutua, emotiva, de la cual se obtiene una dicha. Porque sabe, la disidencia ontológica, saben, los marginados, y recuerdan, las dos últimas estrofas del último poema que escribió un hombre que vivió al margen, enteramente al margen y completamente dedicado al trabajo del espíritu. Oigámosle en su *Postludio*:

La tierra quiere dar sus fresas// en abril, aunque tenga pocas flores,// ella mantiene sus pepitas,// callada, hasta que lleguen buenos años.

De dónde se alimentan las semillas// nadie lo sabe ni si alguna vez// va a echar flores la copa—// aguantar, aguardar, no reservarse, // oscurecer, envejecer, postludio[12].



12. Gottfried Benn, *Postludio*, el poema del mismo título, Pre-Textos, Valencia, 2001, en la bella traducción de Eustaquio Barjau.



# El Anhelo de lo prohibido. Ian Curtis y Joy Division las dos caras de una misma moneda. La transición del pos-punk al gothic rock. Desde The Sex Pistols hasta Siouxsie & The Banshees

*Elsa Calero Carramolino*
*Historia y Ciencias de la Música*

## Resumen

**Después de la II Guerra Mundial el mundo estaba extremadamente preocupado por las cosas horribles que el ser humano era capaz de hacer. Europa se dividió en dos partes, la de las víctimas y la de los asesinos, los perdedores de la guerra y los que fueron llamados los ganadores. La guerra no dejó ganar nada a nadie, después de la lucha hubo diferentes tipos de perdedores. En los años nació 50 una nueva generación de músicos. Su infancia y adolescencia estuvo llena de señales y referencias a la guerra y el nazismo alemán.. El objeto de este artículo es establecer la relación entre la música punk y el rock gótico y cómo el primero, es decir el punk evoluciona hasta transformarse en el gothic rock. La provocación inicial del punk y el post-punk trató de empujar a la sociedad monárquica, aparentemente feliz y conducir a la gente hacia un movimiento reivindicativo y violento. Esto cambió después del primer intento de suicidio de Ian Curtis (cantante de Joy Division). La mente de Ian Curtis y su música cambiaron desde la queja violenta contra el mundo y la política, desde la búsqueda de la verdad externa hasta la búsqueda de la verdad interna como una expresión de incomprensión. Cuando murió, la prensa transformó su personalidad en un mito a seguir, por lo que una nueva ola de música y músicos como Siouxsie & The Banshees fue inspirado por la imagen de Ian Curtis.**

## I. Perspectiva de la Inglaterra que vio nacer a Joy Division (1956 – 1976)

Durante la década de los 50 nacería una generación de niños y después jóvenes, marcados por el recuerdo de la II Guerra Mundial[1]. En 1956, mientras el Reino Unido daba la independencia a Sudán y junto con Francia bombardeaba Egipto, para conseguir su supremacía sobre el *Canal De Suez*, nació Joy Division. No me refiero a que Joy Division se conformara como grupo musical en 1956, sino que sus miembros comenzaron su andadura por la vida en ese mismo año.

Ian Curtis, Bernard Sumner, Peter Hook y un año más tarde Stephen Morris, vinieron al mundo el mismo año que Elvis Presley se constituía como figura del Rock 'n' Roll, se celebraba el primer festival de Eurovisión, Aretha Franklin editaba su primer álbum con apenas 14 años y el primer sencillo de Buddy Holly *Blue days, black nights* veía la luz. Quizá resulte pretencioso afirmar que ya desde su origen, este grupo, y muy especialmente Ian Curtis, estarían condicionados por la música y el contexto musical del momento, como portavoz de una época y una situación muy concreta. La influencia del cine no fue menor, en ese mismo año Stanley Kubrick produjo su primer film *Atraco perfecto* sentando las bases de lo que sería su propia visión siniestra del séptimo arte.

Sin embargo, tanto Curtis como sus compañeros de carrera nacieron a finales de una década, política y socialmente, decadente que se enriquecía con la llegada de nuevas formas musicales trascendentes, rupturistas con la estética anterior.

Los primeros años de vida de Curtis, Hook, Sumner y Morris, se sucedieron en Manchester, en una comunidad de casas adosadas en el entorno del *King's School* de Macclesfield[2]. Los 60 sería una década de cambios constantes y contínuos. Los Beatles, conformarían la banda sonora de estos años, publicando su primer sencillo *Please Please Me*, en 1963. La Guerra de Vietnam (1964 – 1975), el Summer

1. CURTIS, Deborah. "En el filo de la navaja". E*n:Touching from a distance. La vida de Ian Curtis y Joy Division.* Trad. Marcos Sánchez Armesto. Madrid: Metropolitan (2008) p.130
*"Donde yo vivía había refugios; en nuestro jardín había un refugio de bombas. Al final de la calle donde solíamos jugar había refugios subterráneos. Las películas que veíamos de pequeños en la TV eran de guerra (...) Cuando nacimos habían pasado diez años desde el fin de la guerra, no hacía tanto"* ~ Bernard Sumner.
2. CURTIS, Deborah. "Una banda sonora urbana". *En: Touching from a distance. La vida de Ian Curtis y Joy Division.* Trad. Marcos Sánchez Armesto. Madrid: Metropolitan: 2008. pp. 19-46.

of love (1967), en respuesta a las atrocidades de la guerra fría, el asesinato de Marthin Luther King (1968), el festival de Woodstock en (1969), o la llegada del hombre a la luna (1969), fueron algunos de los acontecimientos más relevantes que marcaron esta década tan convulsa, la primera de las vidas de los miembros de la posterior banda, y la de muchos otros jóvenes, procedentes de las zonas deprimidas donde vivía la clase trabajadora, sería el lugar donde, a pesar de ser cambios aparentemente insignificantes para sus vidas, marcarían una huella irremediable.

La Inglaterra de los años posteriores a la II Guerra Mundial, y de forma muy precisa la generación de jóvenes nacidos en la post-guerra no ostentaba la imagen de una Inglaterra victoriosa como parte del ente que venció al fascismo alemán. La política exterior se había recrudecido, con las pérdidas de las correspondientes colonias. El conflicto no se resolvería hasta finalizados los 70, donde el proceso de descolonización se haría realmente efectivo. A nivel social, la depresión era visible, la nueva música expresaba el descontento de forma abrupta, la depresión existente. La música que no se ceñía a estas cuestiones servía igualmente de vía de escape:

> *"England in early 1970 was something very depressing. I was completely come down, there was trash on the streets, total unemployment ..., virtually everyone on strike. They kept everyone in a system of education that you made it clear that if you came from the wrong ... because you had no hope in hell and no career prospects at all."* **-- John Robb** [3]

El movimiento *hippie*, trajo consigo una nueva forma de ver la vida, alejada de la visión siempre violenta e interesada que la guerra había producido. Sin embargo, no era fácil obtener un patrón optimista en un mundo temporalmente gris. Para los nacidos en los tiempos de post-guerra y que desarrollaron su personalidad durante la Guerra Fría, esa performance trágica y destructiva era la única que la humanidad les había ofrecido. Pensar y entender la vida de un modo diferente al impuesto no era fácil, ciertamente muchos se sintieron atrapados en un mundo que no les pertenecía. Las drogas "blandas", y en las décadas posteriores (70 y 80) las conocidas como "duras", que comenzaron a introducirse en el mundo del movimiento *hippie* ayudaron a que muchos encontraran la tan ansiada paz interior, en un mundo hastiado por la guerra. Sin embargo, el duende de la droga atrapó a muchos más de los que liberó. De los pocos que lograron escapar, algunos encontraron una vía alternativa para conseguir la tregua en el frente, Ian Curtis conocía muy bien cuál era el camino.

3. ROBB, John. "The roots of the punk". En: Punk Rock: An Oral History. Great Britain: Ebury Press (2006). p.25.



*The Sex Pistols*
*Londres*
*(1976)*

# *II. El entorno musical inglés de los años 70 y 80*

## *II.1 The Sex Pistols, lo salvaje puesto a escena*

The Sex Pistols es una banda inglesa, cuyas raíces musicales se asientan sobre el género musical punk[4]. La formación surgió hacia 1975 en Londres, y es considerada como una de las precursoras del movimiento punk en Reino Unido, y posteriormente y de manera extensiva al resto de Europa, donde se combinó con la influencia, igualmente recibida, del punk americano y el rock alternativo.

La agrupación pasó por diferentes etapas en función de las influencias y temas que iban tratando, condicionadas, en gran me-

4. SEX PISTOLS. "Bio". En: *Sex Pistols* (Official website).
http://www.sexpistolsofficial.com/biography/ (fecha de consulta: 13/06/12).
La información biográfica, referida a la banda ha sido extraída de la official website.

dida, por la llegada de nuevos componentes a la misma. Destaca la fase previa, aunque breve, a la creación misma de la banda, motivada por Malcolm McLaren. En un principio los miembros de Sex Pistols eran originalmente Johnny Rotten, el guitarrista Steve Jones, el batería Paul Cook y el bajista Glen Matlock. En esta breve etapa, solo se editaron cuatro sencillos y un álbum de estudio *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols.*

La segunda etapa y sin duda la más productiva, se iniciaría con la expulsión de Matlock con el fin de introducir a Sid Vicious como representante del ideal estético *no future*, en 1977. Este mismo año el empresario Malcom McLaren, tomó las riendas de producción del grupo convirtiéndose en su manager y creador. Fue durante esta etapa, quizá la del punk más duro del grupo, cuando se produjeron diferentes escándalos. Entre ellos destacó su particular visión del himno *God Save the Queen*, publicado como un sencillo en 1977, con el fin de criticar el conformismo inglés frente a la figura monárquica. A pesar del caos y el desconcierto inicial que este single produjo, fue precisamente el que les otorgó la máxima popularidad. El descaro y la agresividad de este grupo fueron recibidos con entusiasmo por el público joven inglés. *God Save the Queen* fue para la juventud anglosajona, en palabras de Sean O'Hagan, la *"última y mayor ola de pandemónium moral basada en el pop"*[5].

Se puede considerar que la tercera etapa del grupo se estructuró hacia el abandono de la banda por parte de Rotten, en 1978 al finalizar la caótica gira que tuvo lugar en EEUU. Entre 1978 y 1979, la actividad de los *Pistols* decayó, limitándose a realizar la banda sonora del filme que daría vida a su biografía escrita por McLaren *The Great Rock ' n ' Roll Swindle*. Al año siguiente, Vicious murió de sobredosis, hecho que junto con la posterior marcha de Rotten, produjo el irremediable fin del grupo. De manera esporádica, los miembros restantes, incluyendo Rotten, se han reunido, en diversas ocasiones, para la celebración de diferentes *tours*, entre ellos destaca el *Filthy Lucre Tour* en 1996. El 24 de febrero de 2006 los *Sex Pistols* fueron incluidos en el Salón de la Fama del Rock, sin embargo, siguiendo el encanto de la polémica que lideran, se negaron a asistir a la ceremonia calificándola como *"una mancha de pis"*[6].

5. O'HAGAN, Sean. "Fifty years of pop". En: *The observer*. Domingo 2 de Mayo de 2004. http://www.guardian.co.uk/music/2004/may/02/popandrock
(fecha de consulta 13/06/12).
6. SPRAGUE, David. "Sex Pistols flipp off Hall of Fame". En: Rolling Stone.
Viernes 2 de Febrero de 2006.
http://www.rollingstone.com/music/news/sex-pistols-flip-off-hall-of-fame-20060224
(fecha de consulta: 13/06/12).

## *II.2 Influencia y convivencia del punk sobre la formación de Joy Division*

La recepción de la "obra" de los *Sex Pistols* en la juventud anglosajona, fue masiva e inmediata. Su carrera musical comenzó impactando sobre el público en pubs nocturnos y posteriores salas de concierto. El perfil rupturista y nihilista, tal y como afirmaría Ira Robbins en 1991 en *The trouser press record guide*[7], serviría de inspiración a numerosas y posteriores formaciones, entre ellas *Joy Division*, o *Siouxie & the Banshees*. En el caso de *Joy Division*, Bernard Sumner, Peter Hook e Ian Curtis, acudieron al concierto celebrado el 4 de junio de 1976 (mismo año en que la banda se constituía como *Warsaw*) en el Lesser Free Trade Hall de Manchester. Deslumbrados por las reverberaciones musicales y culturales que los *Sex Pistols* imprimían en sus canciones. La original puesta en escena, fruto del trabajo del diseñador gráfico Jamie Reid, que la convirtió en una de las más significativas de la época, supuso un impulso para que los *Warsaw* / *Joy Division* establecieran sus primeros conciertos en las pequeños locales nocturnos y salas de conciertos, como ya hicieran en sus comienzos los *Sex*.

La polémica muerte del verdadero protagonista del grupo, Sid Vicious, como resultado de una sobredosis de heroína, supuso una decepción para la mayor parte de la audiencia. Los admiradores y fans del punk y de los *Sex Pistols*, creyeron que la muerte de Vicious, fue un fracaso del ideal punk y de todo aquello que defendía. Sin embargo, la mitificación de Sid, como joven maldito, tendría un significado muy diferente para Ian Curtis, quien ya de adolescente había intentado suicidarse[8]. Fiel admirador del Club de los 27[9], sus coqueteos con las drogas, y su eterna danza alrededor de la muerte, dejarían en él una secuela física y psíquica que le marcaría hasta su muerte en 1980[10].

---

7. ROBBINS, Ira."Sex Pistols". En: *The trouser pres record guide.*
New York: Collier Books / Macmillan (1991). pp. 585-586.
*"Sex Pistols and their manager / provocateur Malcolm McLaren challenged every aspect and precept of the way to modern music, inspiring countless thereby bands to follow in his footsteps on stages around the world. A controversial public image and lyrics and nihilistic sociopolitical rabidly nihilistic were the model continues to guide for punk bands".*
8. CURTIS, Deborah. "Una banda Sonora urbana". *En: Touching from a distance (...) op. cit.*, p. 23-47.
9. WEISS, David "Amy Winehouse & The 27 Club" En: *Vancouver Sun.*
Martes 26 de Julio de 2011.
http://play.lifegoesstrong.com/article/amy-winehouse-27-club
(fecha de consulta: 14/06/12).
10. CURTIS, Deborah. "Mi momento". En: Touching from a distance(...) *op. cit.*, p. 188.
*"(...) su cabeza estaba doblada y sus manos descansaban sobre la lavadora. Lo miré fijamente, estaba tan quieto. Entonces la cuerda (...). Tenía la cuerda de la colada alrededor del cuello".*




*Cartel simbólico que representa a los miembros más famosos del club de los 27*

## *III. Joy Division. Del post-punk al gótico. Ian Curtis, las dos caras de una misma moneda*

En 1976, Peter Hook, Bernard Sumner e Ian Curtis, decidieron dar forma real a su proyecto musical, al que en primer lugar bautizaron como *Warsaw*, nombre con el que comenzaron a publicitarse. Cuando las actuaciones pasaron de meros bolos un posible lanzamiento de su carrera musical, la formación fue rebautizada con el nombre de *Joy Division*[11]. La banda estaba formada por Ian Curtis (vocalista y guitarrista) Bernard Summer (guitarrista y teclista), Peter Hook (bajista y coros) y Stephen Morris (percusionista y batería).

---

11. Ibid. "Cuando la fantasía termina" pp. 83-85.
*"Todo el mundo conocía el furor de Ian por Rudolph Hess (...) Ian me contó que Joy Division era la manera que tenían los nazis de llamar a las prisioneras femeninas que mantenían vivas para usarlas como prostitutas. Me humilló. (...) Me pregunto si los miembros de la banda intentaban glorificar la degradación de las mujeres".*

Durante sus comienzos, la agrupación destacó por sus influencias procedentes de la música punk, cultivada en el momento. Sin embargo, sufrió diferentes transformaciones, haciendo que su estilo siguiera un movimiento pendular entre el punk y el post punk (término acuñado en 1978). Posteriormente parte de su música se calificaría como gótico oscuro, esto no sucedería hasta algunos años después de la muerte de Curtis, ya que el término gótico no se configuraría hasta 1982. Las intenciones, aparentemente góticas que años después se vislumbraron en la banda, estaban motivadas por el vocalista y compositor Ian Curtis (padecía depresión y epilepsia, aunque no está demostrado, es posible que estos trastornos estuvieran ligados al fuerte consumo de sustancias tóxicas y drogas en su adolescencia y durante las giras). La presión de la primera de sus giras y el hecho de tener que exponerse públicamente fueron superiores a sus fuerzas, lo que le llevó a suicidarse la noche anterior al inicio de la gira en EEUU. Las canciones de Curtis teñidas de un fuerte matiz suicida y obsesivo con la muerte, tomaron significado, como si su intención de morir joven hubiera estado siempre presente en su mente, al menos así lo entendieron los miembros restantes, quienes formaron a la muerte de Curtis el grupo *New Order*[12].

> *"Se mató el sábado por la noche. No me lo podía creer. Fue un gran actor. No teníamos, ni una mísera prueba de lo que tenía en mente. Intentabas ayudarlo con tu limitada experiencia y hacías lo que podías, pero tan pronto como lo dejabas, recaía. ¿Sabes?"* **-- Peter Hook[13].**

En palabras del crítico Simon: *"la originalidad de Joy Division se ponía de manifiesto cuando las canciones se volvían más lentas"*. Para Sumner, el sonido característico, de *Joy* Division era algo natural, que surgía por el trabajo en grupo de sus diferentes miembros:

> *"Salió de forma natural, yo más con el ritmo y Hook más con la melodía. Él solía tocar fuerte el bajo porque a mi me gustaba el sonido distorsionado de la guitarra, y el amplificador que yo tenía sólo funcionaba con el volumen a tope. Cuando Hook y tocaba suave no podía oírse a sí mismo. Steve tiene su propio estilo de tocar, es diferente a otros baterías"* **-- Bernard Sumner[14].**

La evolución que la agrupación sufrió, en los breves cuatro años, de su existencia, es una de las causas por las cuales *Joy Division* se considera una banda de culto. Desde los primeros momentos del punk inspirado por los *Sex Pistols*, pasando por el post-punk, como género

12. CALERO, Elsa. "La efímera eternidad. Comentario de la relación música – imagen en Atmosphere de Joy Division". *En: Herejía y belleza. Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico.* (formato on-line). Viernes 27 de abril 2012. http://www.herejiaybelleza.com/?p=1032
13. CURTIS, Deborah. "Decidid por mi" En: *Touching from a distance (...) op. cit.*, p. 183.
14. *Ibid* "Cuando la fantasía termina". pp. 67-82.



*Ian Curtis*

por el que se movieron con mayor facilidad y que trabajaron mayor tiempo, hasta el rock más melancólico que venía dado por las letras, cada vez más oscuras de Curtis. El tinte, calificado con posterioridad como gótico de *Joy Division*, lo aportó sin duda Ian Curtis, sin embargo, mientras estaba en vida, el uso de su voz de barítono, al estilo de Jim Morrison en *The Doors*, era considerada insignia de la pureza del post-punk. Era evidente que las letras caóticas y obsesivas de Ian, se alejaban cada vez más de la temática reivindicativa del punk, y se centraban en la soledad del individuo, en su mundo interior y el sufrimiento de éste ante la incomprensión y la incapacidad de expresarse, sino mediante su música. Aunque algunos críticos ya advertían en las baladas de *Joy Division* las señales que servirían de precedente a un nuevo movimiento al que se bautizaría como gótico y especialmente el rock gótico, no sería hasta el suicidio de Curtis, cuando realmente la temática de sus canciones se tomara como aquel mensaje oculto, que el cantante lanzaba a un mundo con el que no era capaz de comunicarse, fruto de sus episodios de depresión. Las letras de sus canciones adquirieron un significado diferente al hasta entonces entendido, mientras que para algunos miembros del grupo las letras de las canciones de Ian, hablaban de la muerte de la infancia, de todo aquello que habían perdido (incluídas las casas donde habían crecido) y que



*Ian Curtis*

ahora no existía, para Ian hablaban de su final, de todo aquello que no viviría constituyendo una eterna despedida.

> *"Siempre sentí que había algo peligroso en conocer a Ian (…). Él no necesitaba hablar de ello, porque una parte de su personalidad era muy autodestructiva, no se necesita hablar de cosas peligrosas, porque si alguien se está haciendo así mismo, lo que quizás busca, es un viaje diferente al que tú estás buscando o puede que sea el mismo en el que está toda la gente que conoces"* **-- Helen Atkinson Wood[15].**

La primera etapa del grupo comienza en 1976, cuando tras acudir como público al concierto celebrado por los *Sex Pistols* en Manchester. Así Peter Hook, Bernard Sumner formaron un grupo junto a Terry Mason (todos ellos eran amigos de la infancia), y decidieron adoptar a Ian Curtis como vocal del mismo. Richard Boon, guitarrista de los *Buzzcocks* [16]

15. *Ibid.* "Una banda sonora urbana". p. 38.
16. OPAÍNO, Fernando. Notas personales.
*"Los Buzzcoks fueron el primer grupo inglés que se autoprodujo. Tras la marcha d Devoto en 1977, Pete Shelley pasó a ser el vocalista de la banda".*

y Pete Shelley miembro y mánager del mismo, les sugirieron el nombre de *Stiff Kittens*. Aunque se repartieron algunos panfletos con el nombre del grupo, pronto abandonaron este nombre para adoptar en 1977 el de Warsaw.

En 1977, Mason abandonó la batería, para adoptar el papel de mánager. Fue así como la banda se rebautizó como Warsaw, en honor a la canción de David Bowie y Brian Eno, *Warszawa*. Sin embargo, cabe destacar la labor que Martin Hannet desempeñó como mánager, ya que él fue el responsable de la nueva sonoridad de la banda como *"conceptualización estilística de corte intimista combinada con sedimentos del punk"*[17]. El 29 de mayo de ese mismo año debutaron junto otras bandas entre las que destacaba *Buzzcoks*. Para ello tomaron como batería a Tony Tabac, tras varias colaboraciones Tabac fue sustituido por Steve Brotherdale. Brotherdale grabó con el grupo su primer sencillo, donde se recogían cinco canciones del estilo punk en su más puro estado, el título del sencillofue *The Warsaw Demo*, sin embargo no obtuvo el éxito esperado, quedando sus canciones obsoletas en un plazo de tiempo muy corto. Tras el primer fracaso de la agrupación Brotherdale fue despedido tras una discusión con Curtis. En su lugar contrataron a Stephen Morrison, quien permanecería en la banda hasta la disolución de la misma.

Nuevamente, en 1978, los *Warsaw* decidieron cambiar el nombre por el de *Joy Division*[18]. Este seudónimo se mantuvo hasta el fallecimiento de Ian, sería entonces cuando los miembros restantes, decidieron adoptar el apelativo de *New Order*, como si la muerte de Curtis supusiera una nueva etapa en la vida de todos ellos. Los *Joy* debutaron el 24 de Enero de 1977 en Manchester. Ese mismo año comenzaron a grabar un disco para el sello discográfico RCA, disco que nunca se editó, debido entre otras causas, a que el productor John Anderson, decidió libremente incorporar algunos sonidos sintetizados, cuya mezcla final no agradó al grupo, que se mostró en total desacuerdo. A mediados de ese mismo año, Terry Mason fue sustituido por Rob Greton. A partir de este momento, la banda comenzó un despegue sin retorno, que les llevó a realizar diferentes entrevistas para los medios de comunicación, así como un amplio recorrido de actuaciones. Tony Wilson se interesó por el grupo, ofreciéndoles un contrato con el sello discográfico *Factory.*

En 1979 grabaron su primer álbum *Unknown pleasures*¸ que recibió una gran acogida en el mercado. A partir de este momento fueron numerosas los sellos que querían trabajar con ellos, incluyendo entre otros la *Warner Bros.* Sin embargo *Joy Division* decidieron permanecer con una marca pequeña que les permitiera un mayor

17. *Ibidem.*
18. Ver pie nº 11.

control sobre la música que producían. Los conciertos se fueron haciendo cada vez más frecuentes, pasando de actuar como teloneros de *The Cure*, hasta protagonizar actuaciones propias en la televisión británica. A medida que el éxito del grupo se hacía mayor, Curtis veía como su vida se deterioraba, su matrimonio navegaba sin rumbo hacia la desesperación, en parte motivada por la aparición de los episodios epilépticos de Ian, en parte por la relación extramatrimonial que el cantante comenzó con una joven, eludiendo sus responsabilidades como padre (Natalie Curtis nació el 16 de Abril de 1979).

El salto hacia el estrellato, en 1980, superaba por momentos a Ian. Los conciertos eran cada vez más numerosos, y sus ataques se habían vuelto incontrolables. Pese a que los médicos no encontraban ninguna razón física para sus procesos de epilepsia, la medicación no funcionaba debidamente. El estrés de aparecer ante el público empujó a Ian a tomar una sobredosis de fernobarbital, pocos días después de finalizar la grabación de su segundo disco *Closer*.

Dos semanas antes de comenzar su gira por EEUU, con su matrimonio totalmente terminado, una hija a la que apenas conocía, una relación con su amante de la que no lograba escabullirse y una fingida ilusión por su éxito, decidió anular sus planes o llevar a cabo el plan que durante tanto tiempo le había perseguido en su interior.

El 18 de mayo Ian Curtis terminó con su vida, dos días después fue incinerado. La gente que le rodeaba no supo ver lo que realmente rondaba por su mente, los pocos que lo vieron, decidieron ocultarlo. La verdadera causa por la cual Curtis decidió suicidarse como vía alternativa a sus problemas, siguen siendo un misterio para aquellos que le conocieron y que decidieron centrarse en sus últimas horas para buscar una causa en lugar de tomar la perspectiva de toda su vida. La decisión de Curtis no vino dada por lo que hizo o no durante sus últimos suspiros, sino que algo supuso un punto de inflexión, quizá en la adolescencia, que hizo que sus miras cambiaran, y aunque doloroso de admitir, tarde o temprano todos aquellos que cruzaron sus caminos con el suyo, lo sabían.

> *"Eso es lo que dicen, es parte del motivo por el cual* [haciendo referencia a la relación que mantenía con Annik, y que según algunos rumores se encontraba de camino a la casa que Ian compartía con su ex – mujer] (…). *Yo supuse que él consideraba que era la única salida aceptable. Ian no sabía como manejarlo"* **-- Lindsay Reade[19].**

19. *Ibid.* "Decidid por mi". p. 190.




*Ian Curtis*
*Memorial*

*"No estaba en otro plano. El cabronazo debía estar en un jodido aeroplano. Fue muy triste. Era todo lo que él deseaba: yo sigo enfadado, él nos había preparado para el éxito"* **-- Peter Hook[20].**

*"Hay diferentes maneras de suicidarse (…). Creo que la de Ian fue la altruista. Hizo una especia de gesto noble. Estaba terriblemente atormentado consigo mismo. (…)"* **-- Tony Wilson[21].**

*"Que yo sepa, fui la última persona con la que Ian habló. (…). . Colgarse, tan solo era su plan final de auto-destrucción. (…) él llevaba hablando sobre el suicidio desde sus primeros años de adolescente. (…). Las historias de Ian sobre lo mal que nos iba provocaba que los chicos de Joy Division menospreciasen la profundidad de nuestra relación. (…) hablar mal de mi carácter facilitaba a Ian justificar su affaire y, durante un corto espacio de tiempo, aliviar la culpa que sentía (…)"* **--Deborah Curtis[22].**

20. *Ibid.* "Escrito para todos". p.194.
21. *Ibid.* p. 195.
22. *Ibid.* p. 194.

## *IV. El legado de Joy Division. Del post-punk al gothic rock. Siouxie & The Banshees*

Hacia la segunda mitad de los años 70, se comenzó a gestar un movimiento en los barrios bajos de Londres, que de forma involuntaria se convertiría en toda una corriente representativa de las juventudes londinenses nacidas durante la primera década de la post-guerra[23]. Siouxie Sioux, nacida con el nombre de Susan Janet Ballion, y su círculo de amistades, entre ellos su inseparable compañero de vida y trabajo Peter Edward Clarke (más conocido como Budgie), fueron imagen inconsciente del movimiento punk, una corriente que nació no como un género musical, sino como una forma de pensar antisistema, y de cierta tendencia o influencia simbólica nazi[24]. Durante la década de los 70, por punk se entendía, de forma despectiva, toda una generación de jóvenes que encontraban placer musical en un conjunto de sonidos que visto desde los cánones de belleza tradicionales, resultaba imposible de escuchar durante demasiado tiempo, cuyas letras incitaban a actitudes violentas contra la legalidad vigente, de tendencia antisistema incluso anarquista desde el punto de vista de anarquía como desorden. Destacaba ante todo la rebeldía y el inconformismo con la situación presente, y a pesar de su aparente carácter de lucha, fueron tildados de pasivos. Su clara intención nihilista se hizo patente cuando ellos mismos se definieron como anti-todo:

> *"We didn't have any manifesto other than that we were willfully perverse and anti-everthing"* **-- Steven Severin[25] .**

23. Ver pie de página nº3.
24. PAYTRESS, Mark. "After seeing the Pistols, I thought, 'This is it. This is our mission'". En: *Siouxsie & The Banshees. The authorised biography.* London: Sanctuary, (2003). p.42.
*"While this was going on, other people started noticing the swastika (...) I didn't realize, but it was the anniversary of the date the Allies discovered Auschwitz, or Hitler's birthday or something, and everyone was convinced I was making some nasty political statement. I was completely ignorant of all that".*
En el libro, el grupo explica como de una manera ajena e ignorante a los significados reales, tanto Siouxsie, como el resto adornaban sus vestimentas con esvásticas y otros elementos de temática nazi. Este proceso de toma de la simbólica nazi, como una provocación hacia la secuela de la reciente II Guerra Mundial, y su buena acogida en el mercado juvenil inglés, así como no tan bien recibida en la sociedad adulta, sería una técnica adoptada por Joy Division, quienes no solo tomaron de la cultura del holocausto el nombre del grupo, sino también la portada de su primer álbum, en la que se hacía una clara referencia a las tropas nazis durante la II Guerra Mundial.
25. *Ibid.* p.48.

La impresión que causó la aparición de *Siouxsie & The Banshees* como representación de esa generación destructora de la civilización[26], como espectadores de los *Sex Pistols* en su actuación de París en 1976, hizo que la prensa los bautizara como "The Bromley Contingent"[27]. Fue entonces cuando comenzaron a escribir su camino hacia el mundo de la música. Destaca la colaboración de Sid Vicious., quien por este tiempo estaba inmerso en un proyecto punk del que no obtuvo resultados, *The Flowers of Romance*[28]*.* como baterista durante la primera actuación de *Siouxsie & The Banshees* Las primeras actuaciones se centraron en versionar canciones de artistas o grupos ya consagrados, hasta el punto de querer deconstruirlas para transformarlas en un nuevo material. Esta tendencia deconstructiva se mantuvo también para la creación y adaptación de bandas sonoras de películas como *Psicosis* de Alfred Hitchcok. El aspecto lúgrube y atractivo de su música complementado con su vestimenta, sus ideales o sus aficiones, supuso la inspiración de otros grupos coetáneos que bebieron de las intenciones rupturistas de los *Banshees*, tales como los *Joy Division*.

El recorrido musical de *Siouxsie & The Banshees*, se caracterizó principalmente por el cambio. Los guitarristas, baterías y bajos iban y venían, como si el grupo solo fuera una de las muchas paradas hacia el éxito. En la banda se formaron muchos músicos que después colaboraron con otras o formaron sus propias bandas. Sin embargo, la riqueza de estas colaboraciones fueron un intercambio de doble filo, ya que permitió tanto a Siouxsie como a Severin, los únicos miembros fijos del grupo, un especial desarrollo de su capacidad de adaptación, a los nuevos músicos, pero también a las nuevas músicas, así como a las renovadas tendencias, que tras la muerte de Curtis y por tanto de *Joy Division*, se abrían paso.

Tanto Siouxsie como Severin formaron simultáneamente a su proyecto, otras bandas, que supieron compaginar con su trabajo principal en los *Banshees.* Para Siouxsie el final de los *Banshees*, no supuso un stop en su carrera, sino que continuó con su música en *The Creatures*, la segun-

26. *Ibid.* p.43.
*"The first time I got my picture in a paper was at Chelsea's debut gig [at the ICA, London, 18 October 1976], Siouxsie, Little Debbie and myself were photographed in the queue for tickets at the box office. (...) the picture was in the Daily Mail the next day. The tory MP Norman St John Stevas was quoted as saying "these are the wreckers of civilization. We liked the idea of that"* - Steve Severin.
27. *Ibid.* p.42
*"[Talking about the interview with the journalist Caroline Coon after the Pistols's concert in Paris] I think the Pistols must have been quite pissed off because Caroline was spending a lot of time talking to me [Siouxsie]. She had decided that the piece she was writing was going to be about the fans rather than the band. It was her that coined the name "The Bromley Contingent" to describe us. It wasn't a name we were particularly happy with, but it stuck"* - Siouxsie.
28. O. PAÍNO, Fernando. *op. cit.*

da agrupación en la que cantaba, proyecto simultáneo que organizó junto a su pareja Budgie. A su vez Severin y Robert Smith montaron la banda *The Glove.* . En 2004, comenzó su carrera en solitario, al disolverse *The Creatures*. Siouxsie es una de las cantantes, nacidas en el movimiento del post-punk e imagen del más puro punk, que puede presumir de una capacidad de adaptación al medio impresionante así como de haber trabajado con algunas de las figuras más significativas del mundo musical, entre ellas destaca el dúo que hizo en 1994 junto con Morrisey, *Interlude.*

La relación musical que *Joy Division* mantenía con *Siouxsie & The Banshees*, se retroalimentaba a medida que ambos grupos avanzaban en su carrera. Los comienzos de *Joy Division* estuvieron marcados, al igual que los de *Siouxsie & The Banshees* por los grupos de rock alternativo y la naciente corriente punk representada por *The Damned, The Clash,* o los *Buzzcocks,* entre otros. Ambos fueron grandes seguidores y fervientes fans de la música nacida en los suburbios ingleses y que de algún modo alcanzó la fama, logrando introducirse en el mercado americano. Ambos creyeron en la necesidad de ser alguien en el mundo de la música, y durante un periodo de tiempo tanto Curtis como Siouxsie pese a sus tormentas interiores, lo consiguieron.

Durante los últimos meses de la carrera de los *Joy Division*, y en concreto de Ian Curtis, su música experimentó un giro, desde el mundo exterior, hasta sumergirse en un proceso de introspección, como búsqueda de la verdad interior. Las últimas composiciones de Curtis, fueron las más filosóficas y también las más visionarias, frente a un inminente cambio de la conducta musical de la new wave que llegaba a los escenarios londinenses, el post-punk en Curtis, fue dejando paso al gótico, de la composición por el más puro nihilismo a la autodestrucción, del *"fuck you!"* de los *Pistols*, al *"I'm fucked"* del último periodo de los *Joy Division*, y posteriormente representado por *Siouxsie & The Banshees*, tras la mitificación de Curtis.

## Conclusión

Susan Janet Ballion e Ian Kevin Curtis, tenían muchos aspectos en común. Ambos nacieron durante la primera década tras el fin de la II Guerra Mundial, ambos pertenecieron a esa generación rebelde, que sin comprender muy bien las causas de la guerra, o lo sucedido en ella, hablaba de ella y adoptaba sus símbolos, sobretodo, aquellos moralmente prohibidos, solo por un anhelo de lo exótico, de la provocación. Ambos sufrieron las consecuencias de haber nacido y crecido en los barrios deprimidos del Londres de la segunda mitad del siglo XX, un mundo donde el alcohol y las drogas cambiaban el color de la vida, así como a las personas, allí por donde pasaban. De formas diferentes conocieron la enfermedad y la muerte. Ian era hombre en una sociedad de hombres. Susan era mujer en una sociedad de hombres. Los problemas



*Siouxsie*
*Promo Shots*

de Ian habitaban en él. Las preocupaciones de Susan, vivían fuera de ella. El resultado final, fue que tanto Curtis como Ballion, sabían lo que querían y el modo de conseguirlo. Ian nunca tuvo intención de vivir mucho más allá de los veinte, y aunque lo intentó, no supo hacerlo. Para algunos tomó el camino fácil, el atajo. Para otros la decisión más importante y complicada, la de cuando dejar de vivir, una decisión que se nos escapa, una decisión que dejamos que el destino tome por nosotros, una decisión que consideramos ajena a nosotros. Tras su muerte, Ian fue tildado de "comerciante de la muerte"[29], quizá por adelantar acontecimientos, o por agarrar con fuerza el hado.

Siouxsie decidió ver más allá del camino, comprendió que la vida cambiaba a la vez que seguía, supo entender que nadie era imprescindible para continuar caminando, no quiso ponerle fin a su sueño, porque

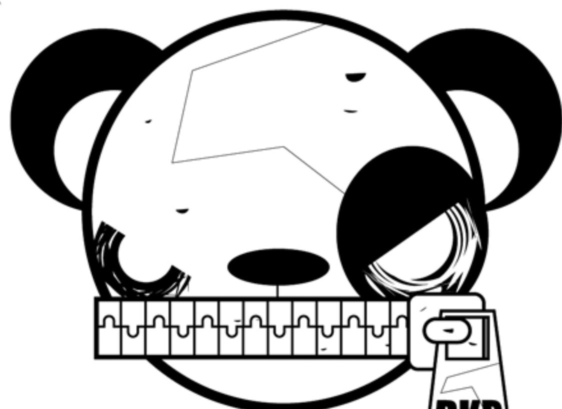
29. CURTIS, Deborah. "Una banda sonora urbana". En: Touching from a distance (...) *op. cit.*, p.45.
*"Me confundía todo lo que leía sobre él, que lo trataran como a un comerciante de la muerte, cuando yo no lo recordaba así. La música propaga mitos y la gente ha intentado darle más importancia a ese mito de la que tenía"* - John Talbot.

quizá su sueño era un fin en si mismo y no un medio como lo fue para Curtis. Es así como Siouxsie representa la transición iniciada por *Joy Division*, del post-punk al gothic rock.

## Referencias Bibliográficas:


- Curtis, Deborah. *Touching from a distance. La vida de Ian Curtis y Joy Division*. Trad. Marcos Sánchez Armesto. Madrid: Metropolitan (2008).
- Paytress, Mark. *Siouxsie & The Banshees. The authorised biography.* London: Sanctuary, (2003).
- Robbinna, Ira. ”Sex Pistols”. En: *The trouser pres record guide*. New York: Collier Books / Macmillan (1991).
- Hewson, Paul David Evans, David H. Clayton, Adam and Mullen, Larry. U2 by U2. London, Spectrum Lanoo, 2006.
- Winterbottom, Michael. 24 hour party people. Prod. Henry Normal. United Kingdom: 2002.
- Winterbottom, Michael. 24 hour party people. Prod. Henry Normal. United Kingdom: 2002.
- Corbijn, Anton. Control. Prod. Anton Corbijn. United Kingdom: 2007.
- Calero, Elsa. “La efímera eternidad. Comentario de la relación música – imagen en Atmosphere de Joy Division”. En: *Herejía y belleza. Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*. (formato on- line) Viernes 27 de abril 2012. http://www.herejiaybelleza.com/?p=1032.
- Weiss, David “Amy Winehouse & The 27 Club” En: *Vancouver Sun*. Martes 26 de Julio de 2011. http://play.lifegoesstrong.com/article/amy-winehouse-27-club (fecha de consulta: 14/06/12).
- Sprague, David. “Sex Pistols flipp off Hall of Fame”. En: Rolling Stone. Viernes 2 de Febrero de 2006. http://www.rollingstone.com/music/news/sex-pistols-flip-off-hall-of-fame-20060224 (fecha de consulta: 13/06/12).
- O’Hagan, Sean. “Fifty years of pop”. En: *The observer.* Domingo 2 de Mayo de 2004. http://www.guardian.co.uk/music/2004/may/02/popandrock (fecha de consulta 13/06/12).
- Sex Pistols. “Bio”. En: *Sex Pistols* (Official website). http://www.sex-pistolsofficial.com/biography/ (fecha de consulta: 13/06/12).





DKP







# "Andad de día que la noche es mía". Un recorrido sobre el significado de las letras y la música del grupo "The Moon Lay Hidden Beneath a Cloud"

*Luis Navas Delgado*
*Músico y crítico musical*

## Resumen

**Con el siguiente artículo pretendemos realizar un pequeño estudio sobre la relación del mundo gótico y los discursos musical e intelectual que propone The Moon Lay Hidden Beneath a Cloud (TMLHBC).**

**Y es que esta banda austriaca puede insertarse dentro del movimiento siniestro o gótico debido a que fue uno de los primeros grupos europeos que buscó su inspiración en textos medievales y paganos de diferente índole, tales como la magia, la brujería, los cantos clericales, la experiencia diaria de los campesinos, los mitos de la religión nórdica o la muerte de reyes históricos convertidos posteriormente en leyenda.**

The Moon Lay Hidden Beneath a Cloud fue un duo musical austriaco compuesto por Albin Julius y Alzbeth, su vocalista principal, que debutó en 1993 con un álbum llamado igual que la propia banda, *"The Moon Lay Hidden Beneath a Cloud"*.

A este primer álbum le siguieron otros muchos tales como: *"Amara Tanta Tyri"* (1994), *"Kostnice"* (1995), *"A New Soldier Follows The Path Of A New King"* (1995), *"Yndalongg"* (1996), *"Were You Of Silver, Were You of Gold"* (1996), *"The Smell Of Blood But Victory"* (1997) o el recopilatorio *"Rest On Your Arms Reserved"* (1999), los cuales fueron publicados bajo su propio sello discográfico *Arthur's Round Table*.

En 1998 se produjo la separación musical y sentimental de Albin y Alzbeth, y con ello, la conclusión de este proyecto y de su sello discográfico.

◀ *Osario de Kostnice*
*Kutna Hora*
*República Checa*

Desde sus comienzos hasta su separación en ese año de 1998, ambos construyeron un discurso musical y estético muy bien definido en donde se vinculaban la música electrónica moderna, fundamentalmente basada en loops de cintas y samplers de instrumentos medievales como cornamusas, chirimías, violines o zanfonas, con los aspectos medievales y paganos europeos desde el punto de vista temático que antes hemos comentado.

Para que nos hagamos una idea, canciones tradicionales en numerosos idiomas arcaicos como el alto alemán, inglés y francés antiguos o latín se acompañaban de voces distorsionadas y electrónica pura y dura.

A todo ello se sumaba el carácter marcial y militarista de sus actuaciones en directo, para las cuales solían escoger escenarios como antiguas iglesias, fortalezas medievales, prisiones y teatros.

En conclusión, ambos crearon un estilo culto, innovador, cien por cien reconocible, único e irrepetible.

Pero una vez disuelto el grupo, cada uno de sus componentes aprovechó de una forma u otra este éxito de TMLHBAC:

Por un lado, Albin Julius centró sus esfuerzos en un proyecto musical llamado Der Blutharsch, en el cual continuó utilizando material de Moon Lay Hidden tanto en estudio como en directo.

Y por otro lado, Alzbeth, que musicalmente desapareció de la escena aunque afirmara en numerosas ocasiones que comenzaría un nuevo proyecto en solitario, publicó en el año 2000 un libro titulado *"Book of Lyrics"*, el último proyecto que la vinculó con TMLHBAC.

Este libro que contenía fotografías, letras de canciones y referencias de los temas utilizados por la banda, fue considerado por los fans como una verdadera joya, pero para nosotros es además una valiosa fuente de información para poder estudiar ese discurso musical tan singular y tan cercano al mundo gótico que construyeron tanto Albin como Alzbeth, en mayor medida si cabe, ya que era la verdadera esencia del grupo.

Pues bien, centrándonos en diversas fuentes y fundamentalmente en el *"Book of Lyrics"*, vamos a analizar algunas de las temáticas de TMLHBAC.

Y es que aunque su temática fue evolucionando a medida que el grupo publicaba sus discos, existieron algunos argumentos recurrentes, tales como la magia, el paganismo, la religión nórdica, la muerte o la Edad Media en diferentes dimensiones, argumentos que se asocian precisamente a esa esfera gótica.

Una de las temáticas generales es la de la **espiritualidad**. Y es que Alzbeth siempre buscó un camino hacia esa espiritualidad utilizando como instrumentos la música, su voz y las letras, a través de los cuales intentaba "despertar" a los oyentes:

> *"The lyrics open the gate to the spiritual and intellectual side of the experience initialised by the music. The music itself wakes the anima in us - this is a rural effect- even animals react to music, we can close our eyes, but we can´t close our ears, a very important mechanism in wilderness {...} The human voice is like a bridge to me, leading to the younger skills - the intellect. At the end of the bridge opens the gate to our spirits- and the key to this gate is the lyric"*[1].

De ahí la gran importancia, ya no sólo de lo musical como instrumento puramente ritual y mágico, sino de la propia letra como llave para abrir la puerta de nuestras almas.

Además existía otro factor que se unía a esa espiritualidad: el **ritualismo,** tanto desde el punto de vista "melódico" como desde el punto de vista "escenográfico".

Dentro del contexto que podríamos llamar melódico, la voz, el timbre, el tono y la modulación de Alzbeth no estaban escogidas al azar, pues adquirían una cierta identificación con otros rituales musicales mágicos o espirituales como pueden ser los mandalas hindúes o cualquiera de los cánticos de los brujos, hechiceros o chamanes psicopompos que siguen existiendo desde Finlandia hasta Siberia hoy en día.

Desde el punto de vista escenográfico, igualmente seguían una serie de patrones en sus directos que se convirtieron en un acto ritual en toda regla como por ejemplo el uso de espadas, la iluminación, la colocación de velas u otros objetos en el escenario, etc.

Pero no solo encontramos un continente mágico que estructura al propio grupo mediante esa espiritualidad y ese ritualismo, sino también un contenido que se inspira en **el paganismo, la magia y la hechicería** existentes en la **Edad Media y la Edad Moderna en Europa**, y que conforma otra de las temáticas recurrentes.

Esta vertiente alejada de la cristiandad medieval, de la ortodoxia de la Iglesia Católica, se ve reflejada en incontables ocasiones en la figura de la hechicera, la bruja o el brujo, figura a la que TMLHBAC le dedica una de sus canciones más significativas: *"Amara Tanta Tiry 19"* perteneciente a al álbum *"Amara Tanta Tyri"* (1994). En ella aparece el hechizo recitado por las tres brujas de la obra *Macbeth* de William Shakespeare donde queda patente esta tradición pagana.

1. Alzbeth, *The Book of Lyrics.* Ed. Arthur´s Round Table, Switzerland, 1999. p. 8.

También en la cara B de su vinilo de siete pulgadas *"Kostnice"* (1995), podemos encontrar un gran ejemplo de esta temática, ya que se dedica a una invocación al Sol, a la Luna y a las estrellas, vinculada con las creencias paganas que convivían con el cristianismo en el medievo europeo.

Otros temas que inspiraron sus canciones, tal y como nos relata la propia Alzbeth en el *Book of Lyrics*, fueron buscados en códices como el *Carmina Burana* o libros como *Los cuentos de Canterbury*, textos que tienen en común el distanciamiento de la ortodoxia cristiana.

Y es que los vestigios de la continuación de una religión pagana que se remonta al Neolítico, que en la actualidad pueden ser encontrados en el pueblo Mari, en la actual República de Mari-El (Cheremia)-Rusia[2], se fueron perdiendo en Europa a partir del siglo XV cuando se llevó a cabo una persecución exhaustiva de cualquier rastro de culto de esta índole, debido a la promulgación de la Bula Summis Desiderantes por el Papa Inocencio VIII en 1484:

> *"Ha llegado a nuestros oídos que gran número de personas de ambos sexos no evitan el fornicar con demonios, íncubos y súcubos; y que mediante sus brujerías, encantamientos, hechizos y conjuros, sofocan, extinguen y hacen perecer la fecundidad de las mujeres, la propagación de los animales, la mies de la tierra, las uvas del viñedo y el fruto de los árboles, así como a los hombres y mujeres, el ganado y otras clases de animales, las vides y los manzanos, los pastos, el maíz y otros frutos de la tierra; haciendo y procurando que los hombres y las mujeres, el ganado y otros animales sufran y sean atormentados tanto desde dentro como desde fuera, de modo que los hombres no puedan engendrar ni las mujeres concebir; e impiden la acción conyugal de los hombres y mujeres"*[3].

Aunque esta bula papal no sería la primera ni la última en lo que a la persecución del paganismo en Europa se refiere, si es la más dura en cuanto a juicios contra brujas tanto en Inglaterra como en Alemania, países en donde más personas murieron por juicios contra la cristiandad, a pesar incluso de que sobre la Inquisición Española sobrevuele la leyenda de un gran monstruo ejecutor.

Lo significativo es que Albin y Alzbeth, ya en nuestro tiempo, ensalzan y recuperan el significado primigenio de este mundo de la hechicería medieval que fue demonizada y perseguida por la Iglesia.

---

2. Los últimos paganos de Europa, Documental RT Actualidad / Programas / Especial, Emitido: 26 mar 2012 | 16:01MSK.
http://actualidad.rt.com/programas/especial/1559-Los-últimos-paganos-de-Europa
Fecha en que se ha realizado la consulta: 08/06/2012.
3. Murray, Margaret. *El culto de la brujería en la Europa Occidental*, Ed. Labor S.A. Barcelona, 1978. p. 15.

En último lugar, dentro de estos temas medievales paganos que inspiraron a Moon Lay Hidden se encuentran la Peste Negra, la figura de Ricardo Corazón de León, la Tercera Cruzada, el Ergotismo y las alucinaciones que ocasiona este tipo de envenenamiento y por supuesto la **muerte**:

Durante la Edad Media, periodo de profundas crisis, la sola existencia solía ser muy dura, plagada de enfermedades, de feroces epidemias, de guerras crueles. El plazo concedido a los humanos entre la cuna y la sepultura no solía ser demasiado amplia, siendo la vida un breve suspiro donde las personas se dedicaban básicamente a preparar su alma para viajar al mundo de los muertos y abandonar el valle de lágrimas en el que vivían.

Esta concepción de la muerte cristiana junto con el terror ante la pérdida de los placeres terrenales, comenzó a representarse con frecuencia a partir del siglo XIV en las conocidas como **"Danzas macabras" o "Baile de muertos"**, muy representadas en distintos códices y frescos murales. En estas danzas donde la muerte baila con todas las clases sociales, muestran que es ella la única que vence al tiempo y a toda condición social, que los goces del mundo terrenal son perecederos y de la misma forma recuerdan que hay que estar preparado para morir cristianamente:

> *"Las Danzas de los Muertos, tan típicas de las iglesias medievales europeas, reflejaban bien esta realidad macabra, presentando a los muertos como esqueletos apenas cubiertos con jirones de carne corrompida, con el vientre abierto y con serpientes o gusanos asomándose por ojos y bocas, mostrando la risa sardónica de quienes conocen ya muy bien los secretos de la tumba, todavía vedados para los que aún permanecen vivos"*[4].

Son precisamente estas danzas macabras las que emplea TMLHBAC para ilustrar algunas de las portadas de sus álbumes como *Amara Tanta Tyri* (1994) y también el bootleg de su actuación en directo en el festival de música alemán Wave Gotik Treffen de 1997: *AD 18.8.1997 (Der Tag, Als Die Pest Zum Treffen Kam)*. Además estas ilustraciones no hacen otra cosa que darnos a entender como el grupo es conocedor de los misterios de los muertos.

Pero además de tomar ese mito de la muerte medieval como inspiración, llegan mucho más allá en la indagación de lo fúnebre, ya que el vinilo *"Kostnice"* (1995), trabajo limitado a 222 copias y de cuya cara B ya hemos hablado anteriormente, fue grabado en el interior del osario de Köstel Vsech Svatých en Bohemia.

4. Cardero, José Luis. *Ejército de Muertos y viajes al otro lado.* Ed. Booksedit.com Madrid 2011. p. 159.

La grabación dentro del osario no es para nada casual ya que buscaron esa conexión con la muerte y con el mundo de los muertos, algo que queda bastante especificado en las letras del disco, encontrando por ejemplo en la cara A, lanzas ensangrentadas por asesinatos, putrefacción, etc.

Destacando ya otro aspecto de la temática de The Moon Lay Hidden, debemos resaltar la predilección que sentían por las **religiones nórdicas**.

De nuevo en el álbum *"Kostnice"* (1995), Alzbeth narró con su inconfundible voz la historia de Gullveig la brillante (Heid), la Reina Bruja por excelencia dentro del panteón de las Divinidades Nórdicas y de la tradición europea en general.

Igualmente, encontramos otro tema inspirado en el *Wöluspa (La profecía de la vidente)* dentro del mismo álbum:

> *"From the South the Sun, by the side of the Moon, heaved is right hand over heaven´s rim.*
>
> *The Sun knew not what seat he had, the stars knew not what stead they held, the Moon knew not what might she had"*[5].

Sin abandonar esta temática de la religión Nórdica y uniéndolo también a esa otra visión pagana del mundo de los muertos, es digno de mención otro tema dedicado a las Valquirias en el álbum *"A night in Fear"* (1996) (Mcd con colaboración del grupo Deutsch Nepal).

Ese carácter único, frío, terrible pero a la vez sugerente y bello que tiene la religión pagana por excelencia, la Nórdica, hace que estos temas sean también únicos, fríos, terribles, y del mismo modo, sugerentes e increíbles como ningunos:

> *"(…) el conjunto de la religión, a juzgar la forma Escandinava, comporta un carácter inquieto, trágico, pesimista, del que ni los celtas ni los itálicos, ni los indios védicos presentan equivalente alguno"*[6].

Pero a medida que la banda publicaba discos, su caracter se fue haciendo cada vez más marcial, coral y grandilocuente, hecho que culminó con su último álbum *"The Smell Of Blood But Victory"* (1997).

Éste se centró fundamentalmente en la **II Guerra Mundial y de nuevo en la magia**, temas que a priori pueden parecernos muy alejados, pero

---

5. Alzbeth, *The Book of Lyrics*. Ed. Arthur´s Round Table, Switzerland, 1999. p. 189.
6. Dumézil, Georges. *Los dioses soberanos de los Indoeuropeos.* Ed. Herder, Barcelona, 1999. p. 194.

que en realidad no lo están, pues sí que tienen una conexión: debemos tener en cuenta la intervención en la Guerra de la orden mágica Golden Dawn por parte del Reino Unido y de lo que se llamó la Orden Negra de la Alemania Nazi, quienes buscaban la llamada "ciencia Nórdica": *"Esta 'ciencia Nórdica' es un esoterismo, o mejor aún, bebe en la fuente de lo que constituye el fondo mismo de todo el esoterismo"*[7].

Es precisamente lo que se ha venido a llamar como `ciencia Nórdica´ el fin mismo del esoterismo aplicado por el régimen Nazi, pues es esa magia primigenia de carácter auténtico y situada dentro del marco de la vieja Europa, la que de nuevo hizo despertar el interés de TMLHBAC.

Pero ese interés perduró por un corto espacio de tiempo, ya que tras la publicación de este disco el duo se separó sentimental y profesionalmente como antes hemos mencionado.

Con ello concluía la historia de este grupo de culto, ya no sólo por su excelente música que es capaz de llevarnos a lugares increíbles con ambientes singulares, sino por que podemos afirmar que ningún otro grupo de la escena ha conseguido vincular espiritualidad, intelectualidad, ritualismo y música de la manera que lo ha hecho este grupo.

Y es todos estos factores que acabamos de enumerar, junto con la temática que hemos explicado en las líneas anteriores, coloca a The Moon Lay Hidden Beneath a Cloud como uno de los grupos más importantes y complejos dentro de la escena Gótica europea.

## Referencias Bibliográficas:


- Alexandrian, Sarane, *Historia de la filosofía oculta*. Ed. Valdemar, Madrid, 2003.
- Alzbeth, *The Book of Lyrics*. Ed. Arthur´s Round Table, Switzerland, 1999.
- Cardero, José Luis, *Ejército de Muertos y viajes al otro lado*. Ed. Booksedit.com, Madrid, 2011.
- Dumézil, Georges, *Los dioses soberanos de los Indoeuropeos*. Ed. Herder, Barcelona, 1999.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Ed. Emecé, Buenos Aires, 2001.
- Grant, John, *Los vikingos, cultura y mitología*. Ed Evergreen, Köln, 2008.
- Jung, Carl Gustav, *Obra completa volumen 9/I: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo*. Editorial Trotta. Madrid, 2002.


7. Pauwels, Louis y Bergier, Jacques. *El retorno de los Brujos.* Ed. Plaza y Janés, S.A., Esplugas de Llobregat, Barcelona, 1973. p. 392.

- Murray, Margaret, *El Dios de los Brujos*, Ed. Excálibur, Santiago de Chile. 2002.
- Pauwels, Louis y Bergier, Jacques. *El retorno de los Brujos*. Ed. Plaza y Janés, S.A., Esplugas de Llobregat, Barcelona, 1973.
- Roob, Alexander, *Alquimia y Mística*. Ed. Taschen, Köln, 1997.
- Symonds, John, *La Gran Bestia. Vida de Aleister Crowley*, Edición de Javier Martín Lalanda. Ed. Siruela, Madrid, 2008.
- XIII, *The Moon Lay Hidden Beneath a Cloud*. Maldoror, No. 5, (Nov., 1996) p 47.



mentenebre



Asociación Cultural Mentenebre

www.mentenebre.com




# Rara Avis

Desde 2002:

Música, Moda y Cultura.




Atelier Exclusivo

Graveyard Couture

Más información en:
/jacqtherimmelmoda

C/ de la Palma 40
Malasaña, Madrid
91523.99.18
www.raraavisstore.com
Síguenos en:
/raraavistienda
/raraavisstore



FOTOGRAFIA: LAURA THOMAS